Die Frau, die Liebe und der Tod

bei Dante Gabriel Rossetti

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

einer

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

der

UNIVERSITÄT ZU TÜBINGEN

Vorgelegt von

IRENE NOTHWANG

aus Akropong, Goldküste

Druck von Gottl. Conradi Fellbach-Stuttgart

1932.

Gedruckt mit Genehmigung der philosophischen Fakultät der Universität Tübingen.

Referent: Professor Dr. Schirmer

27. Februar 1932.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhalt:

Einleitung: Datierungs- und Einteilungsfrage . . . . . Seite 5

I. 1847—49. Der Jugendtraum: Einheit alles Sinnlich-Seelischen und erste Zweifel . . . . . Seite 7

II. 1850—62. Das Erleben: Erfüllung und Enttäuschung; Anlaß zum Dualismus . . . . . Seite 14

III. 1863—71. Bewußter Dualismus des Sinnlich-Seelischen. Die Auswirkung auf die Dichtung und Versuch einer Synthese . Seite 22

VI. 1872—82. Der Kompromiß: Die seelisch-sinnliche Einheit mit dem Schwergewicht auf dem Seelischen . . . . . Seite 31

V. Das Haus des Lebens. Zusammenfassung . . . . . Seite 34

VI. Stellung Rossettis als Vermittler von Hochromantik und Neuromantik Seite 37

Abkürzungen:

A. N. Autobiographical Notes by W. B. Scott

F. N. R. Fortnightly Review

L. & M. D. G. Rossetti, His Family Letters with a Memoir

M. Mégroz: D. G. Rossetti, The Poet-Painter ot Heaven and Earth

P. W. Poetical Works by John Keats

R. D. W. Rossetti as Designer and Writer by W. M. Rossetti

I, II. The collected Works of D. G. Rossetti

Die Sonette des „House of Life" sind mit ihren Nummern angegeben.

Einleitung.

D. G. Rossettis Hauptwerk ist der Sonettencyklus des „House of Life". Es enthält naturgemäß auch die meisten Aufschlüsse über des Dichters Auffassung von Liebe und Tod. In der Form, in der es uns heute vorliegt, ist es erst 1881, ein Jahr vor Rossettis Tod erschienen; aber zeitlich überspannt es sein ganzes Leben, allerdings nicht in der Reihenfolge, in der der Dichter die Sonette zusammengefügt hat. Daß diese endgültige Anordnung mit viel Sorgfalt durchgeführt wurde, zeigt die Tatsache, daß Rossetti immer wieder umänderte, schon als die Gedichte bereits in Druck gegeben waren. (Vergl. Baum 115 und 117.) Auch schreibt er selbst, allerdings als Verteidigung gegen den Angriff R. Buchanans: „It (nuptial sleep) is no more a whole poem, in reality, than is any single stanza of any poem throughout the book" (I, 481).

Andererseits aber berichtet W. M. Rossetti: „He certainly never professed, nor do I consider that he even wished his readers to assume, that all the items had been primarily planned to form one connected and indivisible whole" (R. D. W. 181/2). Zum Teil sind die Sonette auch einfach der Ähnlichkeit nach zusammengesetzt, besonders sammelt er im 2. Teil „Change and Fate" in der Hauptsache Sonette, die nur noch die fernsten Reflexe einer glücklichen oder unglücklichen Liebe auf des Dichters Mentalität sind (oder gar nichts mehr mit Liebe zu tun haben), die aber ebenso schon in seiner ersten Dichterperiode (LXXI bis LXXIII, XC.) und bei weitem häufiger in der zweiten und dritten, als in der letzten vorkommen. Eine Briefstelle an W. B. Scott zeigt außerdem die hohe persönliche Bedeutung, die die Sonette gerade im Zusammenhang mit dem Leben Rossettis haben. „I hardly ever produce a sonnet except on some basis of special momentary emotion. The only other class . . . . I practice, is the class depending on a line or two clearly given you, you know not whence, and calling up a sequence of ideas" (A. N. II, 150). Tisdel[1]) weist auch darauf hin, daß der Dunkelheit, die man den Sonetten vielfach vorwarf, durch eine chronologische Betrachtung wesentlich abgeholfen werden könne.

Diese Erwägungen haben mich dahin geführt, die Sonette aus ihrer Anordnung im Haus des Lebens herauszulösen, zumal da dadurch auch die Möglichkeit gegeben ist, sie im Zusammenhang mit den andern Gedichten aus derselben Zeit zu behandeln.

Die Einteilung in vier Perioden ergibt sich von selbst aus Rossettis Leben. Die Jugendgedichte sind fast alle innerhalb dreier Jahre geschrieben (1847—49), den Abschluß bildet der Entschluß, ganz der Malerei zu leben (L. & M. II, 82). Das wurde natürlich nie völlig durch-

geführt, doch haben wir deshalb für die zweite Periode nur eine beschränkte Anzahl von Gedichten. Sie ist äußerlich gekennzeichnet durch das Liebeserlebnis mit E. Siddal und endet mit deren Tod (1850—62). Darauf folgt die Zeit „der Blumen und Frauen" (W. B. Scott), die mit der dichterischen Hochblüte seines Lebens abschließt (1863—71). Das letzte Jahrzehnt (1872—82) ist noch eine Nachlese, der Dichter schreibt selbst: „As for poetry it seems to have fled afar from me. Nevertheless I intent to write some more poems yet, and good ones too" (F. N. R. 59). Es sind ihm auch wirklich trotz seines gesundheitlich sich mehr und mehr verschlimmernden Zustands noch Gedichte gelungen, die zu seinen Besten gehören, wie das liedartige „Alas so long" und „A Death-parting".

In der Datierung halte ich mich an Baum, der seinerseits im Wesentlichen mit Tisdel Hand in Hand geht. Zu „Nuptial Sleep" (Baum VI, a) wäre zu erwähnen, daß der Katalog der Ashley Library ein ganz bestimmtes Datum gibt: Sommer 1869 (Tisdel setzt es wegen seiner „sensuousness" in die Periode 1853—62, W. W. Rossetti gibt 1868). In einem andern Fall (VII) halte ich Tisdels Datierung für wahrscheinlicher. Baum (76) gründet seine Vermutung, das Gedicht sei erst 1869/70 entstanden auf die eine Stelle: „Where one shorn tress long stirred the longing ache" und bringt sie in Zusammenhang mit XXXVI:

„Even so much life hath the poor tress of hair
Which, stored apart, is all love hath to show
For heart-beats and for fire-heats long ago";

Mir scheint aber gerade daraus hervorzugehen, daß es sich hier um zwei ganz verschiedene Fälle und damit Abfassungszeiten handeln muß. Die Haarlocke, die er bei sich trägt, erweckt in einem Fall seine Sehnsucht (VII), im andern ist sie Zeichen einer vergangenen Liebe. (XXXVI) Mit VII läßt sich leicht auch eine Briefstelle vom 4. 8. 1852 in Zusammenhang bringen: „I have had send me, among my things from Highgate, a lock of hair, shorn from the beloved head of that dear", und bestätigt damit das von Tisdel vermutete Datum.

Zu der Datierung von X wäre zur Bestätigung von 1868 als Entstehungsjahr (Baum 80) noch hinzuzufügen, daß es in dem Gedicht heißt: „The shadowed eyes remember and foresee," was auf die Sibylla Palmifera, die im Dezember 1870 vollendet wurde, durchaus paßt (abgebildet bei Marillier 98), während Beata Beatrix, für die man das Sonett auch in Anspruch genommen hat und nach der Tisdel es 1873 datierte, die Augen geschlossen hat. Wie genau es Rossetti mit der Uebereinstimmung von Bild und dazugehörigem Sonett genommen hat, zeigt ein Vergleich der „Sonnets on Pictures" mit den betreffenden Bildern. Es befindet sich außerdem im Katalog der Ashley Library ein

unveröffentlichtes Sonett, ca. 1869 datiert, das dasselbe Thema[2]) in einer weniger gelungenen Form behandelt.

Angaben über die Entstehungszeit der übrigen Gedichte finden sich vor allem in W. M. Rossetti „Letters and Memoir", in Allingham „Letters of D. G. Rossetti", W. B. Scott „Autobiographical Notes" und Hall Caine „Recollections of D. G. Rossetti". Die Entstehungszeiten der Balladen stellt Horn zusammen.

I.

Rossetti schrieb von 1847—49 sieben erzählende Dichtungen, sechs, die man in die Gattung der Gedankenlyrik einreihen kann, und zwei stimmungslyrische[3]) doch tragen auch die erzählenden Dichtungen eher einen lyrischen Charakter; Handlung geschieht kaum, ihr Wesen besteht im Bild. Umgekehrt mischt sich in die Prosa-Erzählung „Hand and Soul" das Gedankliche stark hinein. Sechs davon handeln vom Tod. Das ist auffallend für einen 20jährigen, vor allem, da wir wissen, daß gar kein persönliches Erleben dahinter steht. Trotzdem haben wir keinen Grund an der Wahrhaftigkeit seiner Gedichte zu zweifeln, im Gegenteil, es gibt Belege genug dafür, wie wahr sie empfunden wurden.

Das Gedicht „The Portrait" hielt man vielfach für ein auf seine Frau gedichtetes (Horn 34). Es ist aber schon 1847 entstanden (Allingham 146). Von „Hand and Soul" erzählt W. M. Rossetti, daß Leute, die die Geschichte im „Germ" lasen, in Florenz nach dem Bild suchten, das der Maler Chiaro dell Erma gemalt haben soll (L. & M. I 155). Die Gedichte „Ave" und „The Blessed Damozel" haben dahin geführt, daß gute Freunde Rossettis, wie Hall Caine, von ihm sagen konnten, „his life was an anachronism. Such a man should have had no dealings with the 19th century: he belonged to the 16th, and in Italy, not in England" (Rec. 270). „Jenny" schrieb er selbst nicht 1847, als er sie entwarf; als Grund dafür gibt er an: „I feel, it was quite beyond me then — a world I was then happy enough to be a stranger to" (Rec. 125).

Literarische Einflüsse und Anregungen sind zweifellos da, der äußere Anlaß zu Blessed Damozel war Poes „Raven" (Rec. 284). Die Welt ist dantesk und die Blessed Damozel selbst, wie auch die Aloise in „Bride's Prelude" läßt ihre Verwandtschaft mit Keats'schen Frauen nicht verleugnen. Anregung geben ihm vor allem Bilder; fremde: das Gedicht „The Card-dealer" beschreibt ein Bild van Holsts; oder seine eigenen: „Retro me, Satana!" (L. & M. I, 107) Aber damit sind wir doch wieder auf ihn selbst zurückgeführt, auch literarisch läßt man sich in erster Linie dort beinflussen, wo man Verwandtes erkennt. Freilich kann sich das auch auf das rein Äusserliche beziehen, und Kaßner sagt: „Des Einflusses seines Elternhauses, Dantes, Bürgers, alles Romantischen

war sich Rossetti als Schulung bewußt. Er wollte nur Stil.“ Daß der Stil eine große Rolle spielt bei Rossetti, wird niemand bestreiten wollen, dagegen aber daß er nur Stil wollte, hat er sich selbst geäußert: „Conception, fundamental brain-work, that is what makes the difference in all Art. Work your metal as much as you like, but first take care that it is gold and worth working“ (Rec. 249). Und dann, ist Stil und Gehalt nicht etwas sehr nahe Verwandtes? Bei dem Werk, das Rossetti am meisten beschäftigte, der „Vita Nuova“ des jungen Dante bestimmt.

In seinen Briefen suchen wir vergeblich nach inneren Erlebnissen, oder auch nur nach Gedanken über irgend welche Lebensfragen als Anhaltspunkt für die Wahrhaftigkeit seiner Dichtungen. Er hat aber einmal gesagt: „By thine own tears thy song must tears beget“ (LXI), und die Erzählung „Saint Agnes of Intercession“ erschien im „Germ“ unter dem Titel „An Autopsychology“ (L. & M. I, 155). Die religiösen Formen des Christentums allerdings gebraucht er ohne darüber nachzudenken. Sein Bruder schreibt von ihm: „Science and metaphysics were totally out of his ken; but he had sufficient sympathy with the abstract ideas and venerable forms of christianity (L. & M. I, 102 und 114). Sieht man seine katholisch-christlichen Bilder näher an, so bleibt vom christlichen Dogma schließlich wenig übrig. Maria schildert er lieber als gütig helfende Frau auf der Erde wandelnd (Ave). Ist die Szene im Himmel, wie in der „Blessed Damozel“, so tritt der ganze göttliche Apparat zurück hinter der Geliebten, die alle göttlichen Funktionen übernimmt. Im „Portrait“ stellt er sich vor, wie es nach dem Tode sein werde:

„It (the soul) enters in her soul at once
And knows the silence there for God!“ (I, 242)

und die Blessed Damozel verlangt nichts anderes, als auch im Himmel mit dem Geliebten zu leben (I, 230). Rossettis Religion kann man mit einem Wort, das Gundolf für Stefan George geprägt hat, „Blutskatholizismus“ nennen. Er ist in der protestantischen Lehre erzogen, seine Mutter und seine Schwester waren ausgesprochen fromm; trotzdem greift er instinktiv auf das Erbe seiner italienischen, katholischen Vorfahren zurück, das freilich auch die dekorativeren religiösen Formen vertritt, die so wieder dem Maler Rossetti entgegen arbeiten. Dazu gehört er zu den Menschen, die von Natur alles Ideale unter dem Bild des Weiblichen[4]) erleben und denen deshalb der Marienkult besonders naheliegt.

Die Frauen, die der junge Rossetti in seinen ersten Gedichten leben läßt, sind zahlreich, aber ohne alles Eigenleben. Sie sind ganz von der Stimmung des Dichters abhängig. Was er von Aloyse in „Bride's Prelude“ (I, 36) sagt, „life itself seemed at fault in her“, gilt von allen,

meist leben sie auch gar nicht länger, als die Stimmung des Dichters anhält. Am lebendigsten ist noch das Mädchen in „A last Confession". Doch stirbt sie auch am Ende. Kaßner nennt sie „Verkörperung eines Seelenzustands", und „Hand and Soul" gibt uns den Ursprung ihres Wesens. Der Maler Chiaro dell Erma fühlt von Jugend auf „the extreme longing after a visible embodiment of his soul" (I, 384). Eines Tages tritt seine Seele vor ihn hin: „a woman, clad to the hands and feet with a green and gray raiment" (I, 392). She did not move closer towards him, but he felt her to be as much with him as his breath. „I am an image, Chiaro, of thine own soul within thee", sagt sie zu ihm. Sie ist zugleich die Botin einer höheren Macht, überbringt ihm Gottes Befehle. Zur Heiligen, Mittlerin und Fürbitterin wird die Geliebte Bucciolo Angiolieris in der „Saint Agnes of Intercession", auch die Blessed Damozel tritt an Stelle der Mutter Gottes, und im „Portrait" ist die Seele der Geliebten überhaupt Gott. Das Ideal der Frau, wie Rossetti es sich macht, ist also eine Verleiblichung des Göttlichen, die Verkörperung des geistigen Prinzips, an dem er mit seiner Seele teil hat. Man könnte sagen, deshalb sterben seine Frauen alle, oder sind schon tot, weil sie alle Versuche sind, sein Idealbild außer sich greifbar hinzustellen, und keine das Ziel ganz erreicht. Saint Agnes of Intercession allein wird von der Heiligen im Himmel wieder zur irdischen Geliebten, so beides vereinend; aber es ist vielleicht kein Zufall, daß diese Erzählung ein Bruchstück geblieben ist. Die Vermischung des Göttlich-Menschlichen könnte man auch darin sehen, daß Rossetti die irdische Geliebte ins Paradies entrückt, die Gottes-Mutter aber auf Erden schildert. Sie lassen sich überhaupt nicht trennen. Über das Gedicht „Portrait" das an seine Frau gerichtet ist, schreibt er: „This piece was originally inscribed 'on Mary's Portrait' which I painted six years ago" (M. 281).

Ähnlich wie Goethe oder wie Shelley (Epispychidion) empfindet der junge Rossetti alles Göttliche in weiblicher Gestalt. Den Refrain in Bürgers Lenore, der in seiner Übersetzung von 1844 lautet: „Pray to our heavenly father" ändert er in diesen Jahren in ein „utter an Ave Mary". Die irdische Frau spielt im Grund gar keine Rolle, sie ist nur ein Symbol, das für ein Anderes, Unsagbares steht; in „Ave" nennt er Maria „groundstone of the great Mystery" (I, 244). Auch das Leben selbst findet seine Verkörperung in der Frau (Card-dealer), auch es ist eine Erscheinungsform jenes Geheimnisses, das in seiner Seele lebt und am vollkommensten ihm erscheint in der Frau.

Rossetti hat vor 1850 außer Mutter und Schwester keine irdische Frau geliebt. „Though there was nothing of the Puritan in his feelings, nor in his demeanor and conversation he had no juvenile amours,

liaisons or flirtations (L. & M. 171). Er selbst schreibt noch im Herbst 1849:

„I confess, William, and avow to thee
That such sweet female whims
Are not a passion of mine naturally" (L. & M. II, 69).

Alles äußere Erleben hat mit dem hohen Bild seiner Seele also nichts zu tun. Sinnliche Anschauungsform seines Ideals ist ihm in diesen Jahren — denn ohne eine solche kann er nicht leben — Mutter und Schwester, die beide ihm als Modelle dienen für seine Madonnen.

Man wird nicht in erster Linie nach literarischen Anregungen für diese Frauenauffassung des jungen Rossetti suchen dürfen. Sie wurzelt in seinem Blut und in seiner Jugend. Aber da es eine typische Jugendeinstellung einer bestimmten (romantischen) Menschenart ist, wird man ähnliche Gedanken immer wieder in den Jugendwerken von Dichtern finden können. An erster Stelle steht Dante. Auch in der Vita Nuova ist kein Unterschied mehr zwischen Beatrice und der Gottesmutter. Auch an seiner Seele hat sie teil. Nur ist es hier gleichsam der umgekehrte Weg von dem Rossettis: bei ihm nahm die Geliebte den Ursprung in seiner Seele, bei Dante ist Beatrice zuerst da und absorbiert seine Seele, symbolisch dargestellt, indem sie Dantes Herz aufißt (II, 337). Die Einheit des Göttlichen und der Geliebten findet sich auch schon bei Guinicelli, dessen Kanzone „Of the Gentle Heart" Rossetti übersetzt hat (II, 264). Der Gedanke der Identität des Göttlichen und der Seele des jugendlichen Menschen ist auch der Gegenstand von Robert Brownings erster Dichtung „Pauline", die Rossetti 1847 im Britischen Museum aufstöberte und begeistert las (M. 290). Auch dort ist das göttliche Wesen, das zugleich der Dichtergeist — suntreader — ist, unter weiblichem Bild geschaut: Andromeda. Und das Indermädchen in Keats' Jugenddichtung Endymion wird man ebenfalls in diesem Sinn verstehen dürfen. Von ihnen allen, wie von Rossetti selbst, gilt, was er in seinem Vorwort zur Uebersetzung der Vita Nuova gesagt hat: „The Vita Nuova is a book, which only youth could have produced, and which must chiefly remain sacred to the young; to each of whom the figure of Beatrice, less lifelike, than lovelike, will seem the friend of his own heart" (II, 3).

Ganz begriffen ist in dieser „göttlichen Frau" des jungen Rossetti Auffassung von der Frau aber nicht. Von Chiaro dell Erma sagt er: „He would feel faint in sunsets and at the sight of stately persons" (I, 384). In Jenny ist eine Stelle, die auf das tägliche Erlebnis des jungen Rossetti auf dem Schulweg zurückgeht:

„And from the wise unchildish elf,
To schoolmate lesser than himself
Pointing you out, what thing you are“ (M. 34).

Und das erste der Sonettenfolge „The Choice“ schildert als eine Art, sein Leben zu gestalten, die des Genusses:

„Now kiss, and think that there are really those,
My own high-bosomed beauty, wo increase
Vain gold, vain lore, and yet might choose our way!“

(LXXI). Das zeigt, daß der junge Rossetti auch die Welt um sich gesehen hat, in der keine göttlichen Frauen herumgingen; aber Jenny, so wie sie uns heute vorliegt, ist erst 1857 geschrieben worden, und mehr als daß Rossetti sah, daß Ideal und Wirklichkeit leicht weit voneinander sein können, läßt sich daraus nicht ableiten.

Die Liebesauffassung geht mit seiner Frauenauffassung Hand in Hand. Da die Frau Verkörperung seiner Seele ist, muß die Beziehung zu ihr auch eine durchaus seelische sein. So sagt er im „Portrait“ von der noch lebenden Geliebten: „She sang my soul another echo there“ (I, 241). In „A last Confession“ ändert das Mädchen mit dem Geliebten auch ihre Götter: „The old Madonna? Aye indeed, she had my old thoughts, — this one has my new“ (I, 29). Wie die Frau zugleich Mittlerin, Heilige und Mutter Gottes ist, so hat die Liebe ihre erlösende und reinigende Wirkung, ja sie ist das eigentlich Wesentliche, hinter dem Gott selbst zurücktritt, denn wir können ihn ja doch nur unter der Form der Liebe erleben: „Think not of Him, but of His love and thy love“ (I, 393). Daß diese göttliche Liebe identisch ist mit der irdischen Liebe zu der Geliebten zeigt eine Strophe aus der ersten Fassung der Blessed Damozel: (Horn 17):

„To have more blessing than on earth
In no wise, but to be
As then we were — being as then at peace.“

Liebe bedeutet damit Leben, sie ist das eigentliche Element allen Wachstums: „If women loved the more, the more they grew“ (I, 22). „A mystic reality“ nennt Rossetti einmal die Liebe. Das Wort sagt alles. Durch sie wird ihm das Inkommensurable Realität, sie ist der Schlüssel zu der Frau, die ihm das Mysterium verkörpert. In „Ave“ fragt er einmal: „Soul, is it Faith, or Love, or Hope, that lets me see her standing up where the light of the Throne is bright?“ (I, 24). In Wahrheit hat sich sein Wesen von Anfang an dafür entschieden, daß es die Liebe sein müsse, wenn sie zunächst auch noch eine schöne unerfüllte Hoffnung ist. Wenn Goethe sagt, „nenn's Glück, Herz, Liebe, Gott, ich habe keinen Namen dafür; Gefühl ist alles“, wenn Shelley es „sweet spirit“ anredet und sagt:

„The winged words on which my soul would pierce
Into the hight of Love's rare Universe,
Are chains of lead around its flight of fire —
I pant, I sink, I tremble, I expire!" (Epips. 586—91),

so nennt der junge Rossetti es zwar noch erst ahnend bei seinem Namen: Liebe; aber er sieht es gestaltet von Anfang an: die Frau. Auch das ist bezeichnend: Shelley kommt von der Erscheinung her und vergeistigt sie (Epips., Sky Lark), Rossetti aber verleiblicht den Geist, „a visual embodiment of his thoughts." Deshalb muß sich auch seine seelische Liebesbeziehung im Sinnlichen ausdrücken. Es ist kein Grund da zu denken, daß er eine letzte körperliche Vereinigung nicht auch als einzige Möglichkeit einer tiefsten seelischen Verbindung erleben würde. Das liegt jetzt noch nicht im Bereich seiner Erfahrung. Aber das Umgekehrte ist der Fall: dort wo er die sinnliche Leidenschaft schildert, ist es ihm selbstverständlich, daß sie vom Seelischen her orientiert ist. In „A last Confession" wechselt das Mädchen mit dem Geliebten auch die Götter.

In sechs seiner Jugendgedichte redet Rossetti vom Tod, dreimal geschieht es im Zusammenhang mit der Liebe, also mit dem Tod der Geliebten[5]). Das zeigt, daß sein Todesproblem von der Liebe her orientiert ist, bei dem jungen Rossetti handelt es sich vor allem um die Frage des Nach-dem-Tod. Man müßte nun erwarten, der Tod bedeute keinerlei Änderung in seiner Beziehung zu der Geliebten, sie stünde noch im selben Verhältnis zu seiner Seele, wie die auf Erden lebende, denn sie ist ja seine Seele — das ist auch der Fall, aber doch nur mit Einschränkung. Sie ist ja nun seinen Augen entschwunden, nicht mehr leiblich sichtbar. Seither hat sie ihm das Mysterium verkörpert, jetzt ist sie selbst zum Mysterium geworden, unsichtbar für ihn. Also zweifelt der Liebende auf Erden und die Blessed Damozel im Himmel, ob je eine Vereinigung ihnen beschieden sei, obwohl ihre Liebe „not once abashed or weak" war (I, 236). Und also klagt der vor dem Bild der toten Geliebten Stehende im „Portrait": „For now doth daylight disavow those days — nought left to see or hear" (I, 242). Von hier aus leuchtet es ein, warum Rossetti das Seelenwanderungsmotiv zusagen muß. Wenn schon eine seelische Beziehung besteht, muß sie auch sinnlich wahrnehmbar sein. In „Saint Agnes of Intercession" führt das zur Wiederverkörperung auf Erden, in der „Blessed Damozel" zur ausführlichen Schilderung des Paradieses. Ob er das Paradies in den Himmel oder auf die Erde versetzt, ist Rossetti im Grunde gleichgültig. In beiden Fällen bedeutet es eine Vereinigung der Liebenden. Und die Klage der Blessed Damozel geht nicht darum, daß sie sterben mußte, sondern nur darum, daß sie allein starb: „Alas for lonely heaven,

alas for life wrung out alone!" Das Sterben als solches ist dem jungen Rossetti eine Tatsache, an die er kein Warum stellt, ebenso wie die Liebe. Aber er ist sich dessen durchaus bewußt:

„Her game in thy tongue is called Life,
As ebbs thy daily breath:
When she shall speak, thou'lt learn her tongue
And know she calls it Death" (I, 249).

Damit ist auch das Sterben in die Einheit von Leben und Lieben einbezogen, er erkennt es als eine andere Seite derselben Erscheinungsform an, hinter der sich das Mysterium dem menschlichen Auge verbirgt. Aus dem „Tomorrow thou shalt die" erwächst ihm die Forderung, sein Leben irgendwie zu gestalten (The Choice). Daß er auch hier, unabhängig vom Tod der Geliebten sich dessen bewußt ist, daß nicht nur das Leben ein Sterben, daß auch das Sterben ein Leben ist, zeigt sinnbildlich „My sister's Sleep". Der Tod der Schwester geschieht in der Christnacht und die Mutter sagt nur: „Christ's blessing on the newly born" (I, 231). Im „Portrait" nennt er den Tod „a new birth".

An das religiöse Bild in „My sister's Sleep" darf man sich keinesfalls hängen. Wo Rossetti unmittelbar erlebt, aus dem Gefühl heraus, ohne erst alles in den Mikrokosmus eines Menschenbildes hineinzupressen, empfindet er wie Keats unmittelbar die Süße des Todes, als Ausdruck der Reife und Fülle des Herbstes, die zugleich Erfüllung ist und damit Auflösung, Ende: „How death seems a comely thing in Autumn at the fall of the leaves (I, 337). Das ist nur ein vereinzelter Ausdruck, aber er ist losgelöster vom Bildhaften und kommt deshalb dem Wesenhaften näher. Es ist kein Widerspruch zwischen dem, was Rossetti sich im Zusammenhang mit der toten Geliebten wünscht und dem Todesgefühl, das der Herbst in ihm auslöst. In beiden Fällen ist es die Sehnsucht nach der Erfüllung, die den Frieden bedeutet, Ausruhen der Seele, die ihr Leben lang gesucht hat. Ist die Geliebte im Tode vorausgegangen, so muß das ja zur Sehnsucht nach einer Vereinigung im Jenseits führen. Aber in der herbstlichen Reife empfindet er die Erfüllung, deren notwendige Folge der Tod ist.

Es ging dem jungen Rossetti nicht um das Phänomen Liebe oder Tod, sondern allein um das Geheimnis, das hinter den Dingen ist. Trotzdem kann man nicht eigentlich von einem Erkenntnistrieb reden, eher von einem Erlebnistrieb. Die Gewißheit, daß diese Welt nur der farbige Abglanz einer andern, geistigen ist, ist mit ihm geboren. In den beiden ersten Strophen der „Sea-Limits", die schon 1849 entstanden, empfand er auch den Himmel als Ausdruck des Mysteriums: Last utterly the whole sky stands grey and not known along its path" (I, 254). Auch der „Mystic Tree" ist ihm ein Symbol dafür (I, 240, 242). Am

nächsten gerückt ist ihm das Mysterium in seiner Seele, die ihren sinnlichen Ausdruck gefunden hat in dem Bild der göttlichen Frau. Sie zu erleben, dahin geht der Trieb seines Herzens, und in Liebe und Tod sieht er den Weg, der zur Erfahrung dieses Mysteriums führt. Erfahren freilich will er nicht um der Sache, sondern um seiner selbst willen: Der Preis dieses Wissens ist der Friede seiner Seele.

Daß die Begegnung mit der göttlichen Frau und damit Erfüllung und Friede durch die Liebe, im Tod enden muß, wie der Herbst in sein winterliches Grab sinkt, liegt wie eine Ahnung auch über der Erzählung „Hand and Soul": Chiaro malt nach dem Geheiß der Frau, die seine Seele ist, ihr Bild, und sein Gesicht wird feierlich vom Wissen. Und als er das Werk vollbracht hat, als die Hand ihre Seele gemalt hat, legt er sich zurück und schläft ein, während die Frau, die seine Seele ist, zu seinen Häupten wacht und draußen die Totenglocken von Florenz läuten.

II.

Was der zwanzigjährige Rossetti schrieb, war nicht in der Dichtung gestaltetes persönliches Erlebnis, sondern zum dichterischen Erlebnis gewordenes, instinktives blutsmäßiges Wissen. Wenn man des Dichters späteren Lebenslauf damit vergleicht, könnte man es fast ein Experimentieren mit seiner Zukunft, eine Art Horoskopstellen heißen. Oder man könnte sich überlegen, in wieweit menschlicher Wille und menschliche Anlage ein Schicksal mitbestimmen, und daraus wieder ein Argument dafür ableiten, wie sehr Rossettis Charakter von seinem Ich her bestimmt ist.

Rossetti steht jetzt vor dem Durchbruch des Erlebens. Die Frage muß nun lauten: Vermag er das Bild seiner Seele in einer irdischen Frau zu finden, oder wird das Erlebnis den Dualismus, den er bisher nur von außen sah, auch in sein persönliches Leben hinein tragen, und wie beeinflußt das sein Bild von Frau, Liebe und Tod?

Rossetti schreibt von 1850—62 nur fünf erzählende Gedichte, die zudem in ihrem ersten Entwurf zum Teil in die vorhergehende Periode gehören (Staff and Scrip, Jenny, Bride's Prelude). Bride's Prelude, die einzige „purely imaginary", ist nicht einmal zu Ende gedichtet worden, „Stratton Water" nennt Benson „the only ballad which is purely archaic in handling", und Horn beweist das im Einzelnen. Man wird also weniger als in der vorhergehenden Periode sie für Rossettis persönliche Auffassung in Anspruch nehmen dürfen. Rossettis Seelenstimmung drängt jetzt nach einem unmittelbareren Ausdruck als ihm die Ballade erlaubt. Mehr und mehr erkennt er das Sonett als die ihm adäquate Form. Das einfache lyrische Gedicht verwendet er wohl gelegentlich

auch, es gelingen ihm Meisterstücke in formaler und musikalischer Hinsicht, wie „Love's Nocturn" und „The Song of the Bower", aber leicht zersprengt doch der Inhalt den Rahmen. Allerdings geht das bei ihm kaum einmal auf Kosten der Intensität — im Gegenteil, sein Gefühl wird so dicht, daß es sich schließlich zum Qualvollen steigert, wie in dem späteren „Stream's Secret". Das Sonett legt seinem Gefühl die nötigen Fesseln an, es beschränkt und distanziert[6]).

Chiaro dell Erma hatte seine Seele gemalt, und den Eindruck der zum Bild gewordenen Seele beschreibt Rossetti so: „You knew that figure when painted, had been seen; yet it was not a thing to be seen of men" (I, 396). Aber den jungen Rossetti drängt es nun, die Verkörperung seiner Seele so zu sehen, wie ein Mensch sie sehen kann: menschlich. In einem Brief vom 14. 9. 1869 schreibt er über das Gedicht „Love's Nocturn": „The first conception of this poem was of a man not yet in love, who dreams vaguely of a woman, who he thinks must exist for him". Das Gedicht selbst sagt, daß alle seine Träume zusammengefaßt seien in „one gracious form's control" (I, 289). Und das kleine Gedicht „The Mirror" zeigt, daß er außerhalb seiner Selbst gesucht hat und geglaubt hat, in der oder jener endlich das Du zu finden, nach dem seine Seele verlangte:

„She knew it not — most perfect pain
To learn: this too she knew not. Strife
for me, calm hers, as from the first.
'Twas but another bubble burst
Upon the curdling draught of life —
My silent patience mine again" (I, 272).

Und der Enttäuschte, der sein Spiegelbild gefunden zu haben glaubte, muß weiter suchen. Das braucht dem nicht zu widersprechen, daß Rossetti bis zum Erlebnis mit Elisabeth Siddal im Frühjahr 1850 keine „Liaisons or flirtations" hatte, es zeigt nur, daß es nicht mehr das ferne Ideal der göttlichen Frau ist, das er sucht, sondern die menschliche Erscheinung dieser göttlichen Frau. Oder wie es von Chiaro heißt: „The extreme longing after a visible embodiment of his soul strengthened as his years increased . . . . until he would feel faint at the sight of stately persons" (I, 384). 1850 begegnete Rossetti Elisabeth Siddal, und F. M. Brown berichtet, daß Rossetti ihm gesagt habe, „When he first saw her he felt that his destiny was defined" (M. 51). Wie sehr sie rein äußerlich seinem Idealbild entsprochen haben muß, zeigt die Tatsache, daß die Beschreibung des Mädchens in „A last confession" ganz auf sie paßt, obwohl die Dichtung früher entstand:

„Her face was pearly pale, as when one stoops
Over wan water; and the dark crisped hair

And the Hair's shadow made it paler still: —
Deep-serried locks, the dimness of the cloud
Where the moon's gaze is set in eddying gloom.
Her body bore her neck as the tree's stem
Bears the top branch" (I, 24).

„She went, with clear-swayed waist and towering neck" (I, 29). In the „Song of the Bower", das nun wirklich an E. Siddal gerichtet ist, sagt er: „What were my prize could I enter thy bower? Large lovely arms and a neck like a tower" (I, 301). Auf der andern Seite zeigt das aber wieder, wie sehr es Rossetti nur auf einzelne Formen ankam, auf Augen, Haare, das bleiche Gesicht mit den tiefroten Lippen und den langen Hals, wie wir es aus seinen Bildern kennen; diese, und nicht der Charakter und nicht die Seele der Frau, sind ihm Erscheinungsform des Geistes; seine seelische Gemeinschaft mit ihr besteht damit nur in ihrem Körper, der ihm der Ausdruck eines göttlichen Geistes, seiner Seele, aber nicht ihrer menschlichen Seele ist. So läßt sich auch der Ausspruch W. M. Rossettis verstehen: „Rossetti undefined as his faith was, had no sort of liking for irreligion in women. He had a certain marked degree against women who would not believe" (L. & M. L, 174). Die Frau soll keine eigenen Gedanken haben, sie soll ihm nur den Gedanken der göttlichen Liebe verkörpern. Auf E. Siddal überträgt Rossetti nun alle die Eigenschaften, die die göttliche Frau, die Verkörperung seiner Seele, hatte: er nennt sie „my soul's birth-partner" (XV), born with me somewhere that men forget"; er feiert sie als Erlöserin unter dem Bild des Abendmahls:

„O thou, who at Love's hour ecstatically
Upon my lips dost evermore present
The body and blood of Love in sacrament" (III, 1. Fassg.)

Sie bringt ihm Befreiung: „And there dost work deliverance, as thine eyes draw up my prisoned spirit to thy soul" und sie ist die Verkörperung von Vergangenheit und Zukunft, der Ruhepunkt, das Ewige. Trotzdem hört sie nun auf, das Oberste, die göttliche Macht, das Absolute zu sein. Er nennt sie „Lady" (II, VII, VIII) oder „Queen" (my spirit's Queen) in „Staff and Scrip" ist sie auch in ihrer gesellschaftlichen Stellung die Königin. Das zeigt ihre Stellung ihm gegenüber: Sie steht eine Stufe höher, sie ist ja auch als Verkörperung seiner Seele ein spiritualisierterer Ausdruck seiner selbst und damit dem Absoluten näher. Aber sie ist ja nun auf die Erde herabgestiegen, ist wirklich greifbare Verkörperung des Göttlichen, damit rückt Gott als Ausdruck für die geistige Realität hinter den Dingen an die Stelle der Göttin. Was für ein Gott das ist, geht aus seinem wirklichen Erleben hervor: Es ist die Spiritualisierung des irdischen Erlebens. War sie,

die Frau, dem jugendlichen Träumer als das Ziel der Bannung des Mysteriums in die Gestalt erschienen, so ist sie ihm jetzt Mittel zum Zweck, Weg zum Ziel. Ziel ist jetzt die Liebe: Love, das aus ihr und ihm geborene Gefühl. Aber die Kristallisierung des Gefühls muß ja weiter gehen bei Rossettis Veranlagung: Das Gefühl wird zum Gott. So stellt er sich nun diesen Love vor als das Kind der geliebten Frau:

„Born with her life, creature of poignant thirst
And exquisite hunger, at her heart Love lay
Quickening in darkness, till a voice that day
Cried on him, and the bonds of birth were burst" (II).

Schnell wächst der Gott heran und wird zum Beschützer der Liebenden, denen er das bräutliche Lager bereitet. Er redet ihn „Master" und „Lord" an (Love's Nocturn), am häufigsten einfach „Love". Ihn freilich kann er nicht sinnlich sichtbar gestalten, aber doch sinnlich erleben, in seiner Liebe zu ihr. So geht der Weg zum Gott Love doch wieder durch sie hindurch. Aus diesem Grund braucht er sie, er ist von ihrem körperlichen Dasein abhängig. Dies feiert er nun im Kuß (VI) und in der letzten Vereinigung (II, V, VII), wobei das südliche Blut seiner Rasse und das Auge des Malers das Sinnliche noch unterstützen, so daß diese Gedichte besonders in ihrer ersten Fassung noch heute auffallen, und man gut begreifen kann, daß sie bei ihrem ersten Erscheinen 1870 einen Sturm von Entrüstung hervorrufen mußten. Um ein Beispiel für viele zu geben: Das Sextett von „Supreme Surrender" (VII) lautete:

„Across my breast the entangled hair doth flow
Where neath one tress so long my heart did ache:
And twined with limbs that trembled for their sake
Lie the queen limbs in sovereign overflow."

(Ashley Library Catalogue IV), gegenüber heut:

„Across my breast the abandoned hair doth flow
Where one shorn tress long stirred the longing ache
And next the heart that trembled for its sake
Lies the queen-heart in sovereign overthrow."

Ein oberflächlicher Leser wird leicht fragen, wie sich diese Gedichte noch von dem Sensualismus eines Swinburne oder Baudelaire unterscheiden sollen, und dennoch ist es wahr: Rossetti ist ebenso fähig, das geistigste Symbol, das des Abendmahls, für sein Liebeserleben einzusetzen (NB. für das religiöse Erleben ist das Abendmahl das denkbar sinnlichste Symbol); das Extrem nach der andern Seite ist das Sonett „The Love Letter" (XI), wo er in dem von ihr beschriebenen Papier die ganze Fülle ihrer Liebe ausgedrückt findet. Das erste Symbol wird manchem zu kühn erscheinen, das zweite manieriert „wor-

thy of the days of Donne" (J. Knight), das dritte aber, das am nächsten liegende, weil natürlichste, zu sinnlich, wegen seiner Intensität, die leicht den Ausdruck als die Sache selbst erscheinen läßt. Aber Rossetti selbst fragt:

„When do I see thee most, beloved one?
When in the light the spirit of mine eyes
Before thy face, their altar, solemnize
The worship of that Love through thee made known?
Or when in the dusk hours, (we two alone)
Close-kissed and eloquent of still replies
Thy twilight-hidden glimmering visage lies,
Ad my soul only sees thy soul its own?" (IV).

Und bezeichnend: er entschließt sich nicht für das eine oder das andere, er sagt nicht einmal, daß sie gleichwertig seien, oder daß er im einen das andere erlebe; das ist ihm so selbstverständlich, daß er es gar nicht erwähnt; aber das Sextett bringt die für den Außenstehenden überraschende, für Rossetti aber einzig mögliche Wendung:

O love, my love! if I no more should see
Thyself, nor on the earth the shadow of thee,
Nor image of thine eyes in any spring, —
How then should sound upon Life's darkening slope
The ground-whirl of the perished leaves of Hope,
The wind of Death's imperishable wing?" (VI).

Für Rossetti folgt daraus die absolute Notwendigkeit ihrer Gegenwart, und daraus wieder die Furcht vor dem körperlichen Tod der Geliebten. Denn wohl ist das Sinnliche einfach die wahrnehmbare Erscheinung des Seelischen, aber die seelische Beziehung ohne den sinnlichen Ausdruck ist ihm nicht denkbar. Letzten Endes ist die Gestalt des Love doch nur eine höhere Potenz von ihr, aber deshalb eben mit ihr stehend und fallend. Die lokale Trennung selbst muß einem solchen Gefühl unerträglich sein, d. h. sie muß auch die seelische Beziehung auslöschen: „Reft of her my dreams are all clammy trance that fears the sky" (I, 289). Er weiß nichts von seelischer Gemeinschaft, die die Ferne überbrückt.

Man glaubt zu sehen, wohin eine so am Bild haftende Phantasie trotz einem so starken Empfinden des Irrationalen führen muß. Die Romantiker sprengten alle Grenzen, um zum Mysterium vorzustoßen. Rossetti teilt mit ihnen sein Lebensgefühl. Nicht aber die Lebenshaltung. Er sucht die äußere Erscheinung zu sprengen, um zum Geist vorzudringen, und kann den Geist doch nur in seiner sinnlichen Erscheinungsform begreifen. Er wird leicht in Gefahr geraten, das zu tun, was seine Zeitgenossen ihm vorwarfen: Die äußerliche Erscheinung als Selbstzweck

ansehen und ein Anbeter dieser Erscheinung werden. So macht Jenny, die Dirne von der Straße, auf Rossetti einen tiefen Eindruck, nicht wegen ihrer Lage, er glaubt sogar, daß sie sich darin durchaus wohl fühlt, sondern um ihrer Schönheit willen, die sie wert macht, als Madonna im Heiligenschein von Leonardos Hand gemalt zu werden. Die Zeitgenossen sahen darin eine Negierung aller sittlichen Werte. Rossetti freilich fragte nach solchen von Menschen geschaffenen sittlichen Werten nichts. Ihm verbürgte die Schönheit die dahinter liegende Wahrheit durchaus. Daß Rossetti aber jetzt schon in seinem Leben das Gleichgewicht nicht zu halten vermochte, zeigt eine ganze Reihe von Sonetten dieser Jahre. In „Inclusiveness" erkennt er die Relativität aller Dinge:

„May not this ancient room thou sitt'st in dwell
In separate living souls for joy or pain?" (LXIII).

Noch eindringlicher und bedeutsamer sagt er in Sonett LXVII: „The path is missed, I spoiled my image". Wenn er hier auch nur an sein Spiegelbild im Wasser denkt, das er getrübt hat, durch Steine, die er in den Brunnen warf, so steht es doch in seltsamer Beziehung zu dem andern Bild seiner Seele, zu E. Siddal. Denn seit 1854 tritt eine andere Frau in sein Leben[7]) die mit den Jahren mehr und mehr Macht über ihn gewinnt, Andeutungen dieses Konflikts finden sich in dem Sonett LXVIII: dort spricht er von dem „prayer found vain"; am lautesten Zeugnis davon geben „The Song of the Bower" und „Love's Nocturn" in seiner endgültigen Gestalt, beide von 1859. Vom „Song of the Bower" berichtet W. M. Rossetti, daß es an E. Siddal gerichtet sei (L. & M. I, 203), dort aber heißt es:

„ . . . such a small lamp illumes, on this highway,
So dimly so few steps in front of my feet, —
Yet shows me that her way is parted from my way . ."

(I, 302). „Love's Nocturn" spricht deutlich die Ansicht aus, daß es nicht mehr ein einziges Du sei, das er sucht und das ihn sucht, oder doch für ihn bestimmt ist, wenn er sagt: „Yet ah me, if at her head there another phantom lean" (I, 291). Und selbst Andeutung dafür, daß diese Leidenschaft nichts mit dem Bild der Seele und mit der göttlichen Liebe zu tun hat, findet sich in „Bride's Prelude", wo Aloyse von Urselyn sagt:

„ . . . Thank thou God for this
That never any soul like his
Shall have its portion where Love is" (I, 51).

Wie beeinflußt nun aber Rossettis Liebeserlebnis seine Todesauffassung? Wir sahen, daß er den Tod als einen Weg zum Mysterium sich vorstellte, der möglich war im Zusammenhang mit der Liebe oder der

Natur. Wie sehr die Bilder christlicher Vorstellung wirklich nur künstlerische Anschaulichkeit waren, weil er sein persönliches Gefühl eben nicht anders auszudrücken vermochte, zeigt die Tatsache, daß sein jetziges, vom Liebeserleben beeinflußtes Todeserleben nicht eine Fortführung der Vorstellung ist, die er sich früher im Zusammenhang mit seinen Liebesträumen machte, sondern sich anschließt an den vereinzelten Gedanken der Auflösung, der Reife und Erfüllung durch den Tod, wie er ihn im Herbst erlebt hat, und wie er ihn andeutungsweise gestreift hat in „Hand and Soul". Zwar beschreibt er in Staff and Scrip noch einmal die Vereinigung der Geliebten nach einer langen Trennung im Himmel, das Sonett „Bridal Birth" (II), aber feiert die Wollust des Todes in der Liebe:

„Now, shadowed by his wings, our faces yearn
Together, as his full-grown feet now range
The grove, and his warm hands our couch prepare:
Till to his song our bodiless souls in turn
Be born his children, when Death's nuptial change
Leaves us for light the halo of his hair".

Der Tod hat so etwas unendlich Verlockendes, er wird die letzte Frucht und letzte Erfüllung der Liebe, wie Herbst und Reife, Vollendung und Sterben eins sind. Einzig hier gelingt Rossetti auch einmal das Erfassen eines Körperlosen, der „bodiless souls". Irdisch gesehen bedeutet das eine Überwindung des Todes, der Tod wird ganz unwesentlich. Mit ihrem Mund besiegelt er seine Unsterblichkeit (VIII). Er selbst erlebt sich als Gott:

„ . . . when all our life-breath me to fan
Our life-blood, till Love's emulous ardours ran,
Fire within fire, desire in deity" (VI).

Und der Augenblick wird Brennpunkt von Vergangenheit und Zukunft, so daß er mit einem Schlag rückwärts und vorwärts sieht, erkennt, „You have been mine before" und

„Shall not thus time's eddying flight
Still with our lives our love restore
In death's despite,
And day and night yield one delight once more?" (I 295),

womit er wieder den Seelenwanderungsgedanken von „Saint Agnes of Intercession" anschlägt. Auch das Sonett „The Birth-Bond" drückt dies aus „O born with me somewhere that men forget" (XV). Der Schlaf wird ihm zum Symbol des Todes[8]). Aber er ist auch der Schoß alles Lebens:

„Yet from old time, life, not death,
Master, in thy rule is rife:
Bring me so not death but life!" (I, 292).

Leben aber bedeutet Lieben, denn er bittet um die Erhörung seiner Liebe; damit ist der Kreis geschlossen: Leben, Liebe und Tod sind eins.

So erkennt Rossetti als den einzigen Weg der Erkenntnis die irdische Liebe an. Geht er den Weg dieser Liebe, die die sichtbare Form des Love ist, so muß er auch zum rechten Tod und zur letzten Erkenntnis des Geheimnisses, des Love, kommen. Das hat er in „Hand and Soul" schon so beschrieben. Aber mit seinem Leben und Lieben verfällt auch sein Tod dem Verhängnis seiner Natur. Diese verhaftet ihn an die sinnliche Erscheinung. Daraus entsteht die Untreue gegenüber der Geliebten, sobald er sich von ihr getrennt sieht. Und daraus das Schuldgefühl. Durch dieses schneidet er sich den einzigen sicheren Weg der Erkenntnis und der Vollendung ab. Und der Tod wird ein Schrecken, das Nach-dem-Tod ein Ort, in dem sich alle seine verlorenen Tage aufhalten (LXXXVI), die dort harren, um ihn mit Vorwürfen zu empfangen. Er wird das unbekannte Ziel, an dem er vielleicht die Geliebte, sein betrogenes Ich, das Bild seiner Seele wieder treffen wird; aber das Wiedersehen ist dann kein glückliches, keine Vereinigung mit Love, sondern Qual, „one day when all days are one day to me" und „out of sight, beyond light at what goal may we meet?" (I, 301).

So sehen wir hier auf der ganzen Linie zuerst den Aufstieg: Rossetti erkennt sein Du, er erlebt die völlige Erfüllung im Moment der Vereinigung als Identität von Ich und Du, Liebe, Leben und Tod, das alles zusammengefaßt ist in Love, dem Gott, der aus ihm geboren ist und der zugleich er selbst ist (VIII). Aber er erlebt das nur soweit, bis er an seine Grenzen stößt und seiner Natur verfällt. Noch behält die Frau die Oberhand, die ihm das Bild seiner Seele verkörpert, wenn auch mit einer Abbiegung dahin, daß sie nicht mehr das Mysterium selbst ist, (denn er hat sie ja nun erlebt); nicht mehr Ziel, sondern Weg zum Ziel, welches Love ist, die geistige Macht hinter dem sinnlichen Erleben. Daneben behaupten auch Sister Helen und Jenny, die Bilder sinnlicher Leidenschaft, die mit einer geistigen Beziehung nichts zu tun haben, ihren Platz. Rossettis Verhängnis ist, daß die Leidenschaft ihm nicht einfach als „a cipher of man's changeless sum" (I, 91) entgegen tritt, sondern als eine schöne Frau. So haben beide — das Bild seiner Seele und die sinnliche Leidenschaft — ihre Verkörperung in der Frau; hier als Symbol, dort als Selbstzweck, und Rossetti läßt sich davon blenden. Der Tod wird so einerseits das Hochbegehrte, die letzte Stufe zur Erfüllung und Erkenntnis, andrerseits die große Angst, noch anders, als wenn er nur um die Trennung von der Geliebten gebangt hat; Angst aus Schuldgefühl, daß er dem Bild seiner Seele nicht treu blieb.

Aber er fragt plötzlich erkennend, „Was that the landmark? What, — the foolish well whose wave, low down, I dit not stoop to drink“ (LXVII), und obwohl es dunkel ist und kein Vogel mehr singt, beschließt er umzukehren, Gott dankend, „that the same goal is still on the same track“.

III.

Die Erkenntnis Rossettis und sein Entschluß umzukehren, war kein plötzlicher. Äußerlich markiert ist er zum erstenmal durch die Hochzeit mit E. Siddal, mit der er nun zehn Jahre verlobt war. Er schreibt am 13. 6. 1860 an seine Mutter: „I have hardly deserved that Lizzie should still consent to it, but she has done so, and I trust I may still have time to prove my thankfulness to her.“ Trotzdem war ihre Ehe keine glückliche. Das mag viele Gründe gehabt haben, zweifellos war E. Siddals Krankheit eine der Hauptursachen. Doch sprechen ihre Gedichte „none of which sublimates emotion enough, not to be autobiographical in the ordinary sense“ (M. 74) deutlich genug einen andern Grund aus:

„Ruthless hands have torn her
From one that loved her well“ (M. 60).

und ebenso das Schuldgefühl, das ihn nach ihrem Tod dazu trieb, seine Gedichte in ihrem Sarg mitzubegraben. Das mag wohl der Anlaß eines neuen Entschlusses gewesen sein, dem Bild seiner Seele treu zu bleiben, denn nun, da sie tot war, gab es ja keine menschlichen Unzulänglichkeiten mehr, die ihr Bild trüben konnten. Er malt sie jetzt als Beata Beatrix und an Anne Gilchrist schreibt er: „Of my dear wife I do not dare to speak now, nor attempt any vain conjecture, whether it might ever be possible for me, or I be found worthy to meet her again“ (M. 79). Er malt sich die Vereinigung mit ihr nach dem Tode aus. Daß er es immerhin versucht, ihrer wert zu werden, d. h. ihr die Treue zu bewahren, obwohl sie ihm nicht mehr sichtbar nahe ist, zeigt vielleicht des Gedicht „Penumbra“:

„I did not take her by the hand
Because it should not prove a flake
Burnt in my palm to boil and ache“ (I, 283).

Aber sie ist in so weiter Ferne; unter dem Bogen des Lebens hat sie ihren Thron und ihr Blick fordert Ehrfurcht (LXXVII). Wäre Rossetti ein Mann im Italien des 15. Jahrhunderts gewesen, dann vielleicht hätte er es fertig gebracht, sein Leben einem fernen Traum vergangener Freuden und zukünftiger Herrlichkeiten zu weihen; Rossetti kann das nicht, denn er ist ein Mann des 19. Jahrhunderts, ein Maler und ein Mensch der lebendigen Gegenwart. So zwingt er sich selbst zu etwas, was seinem

Wesen ganz entgegen ist, und das Schicksal selbst arbeitet einer Gefahr seiner Natur entgegen. Er trennt nun bewußt: Soul's Beauty — Body's Beauty.

Dies Idealbild, diese Lady Beauty, wie er sie jetzt nennt, deren Schönheit Genius ist, mußte ihm ja bald genug fremd werden. Nicht wie in seinen Jugendgedichten, preist er nun in mystischen Bildern die künftige Vereinigung mit der toten Geliebten, seine Sonette, von denen er selbst sagt, daß sie „a moment's monument" sind, die lyrischen Gedichte und viele Bilder[9]) dieser Jahre verherrlichen die üppige, alle Finessen sinnlicher Leidenschaft beherrschende Frau, Lilith, die Verführerin; nicht mehr wie Jenny, die Verführte. Das Oelbild stellt sie nicht als Schlange dar, sondern im Boudoir einer modernen Schönen; dennoch empfindet man die Ähnlichkeit mit der Lilith in „Eden Bower" in mehr als nur ihrem Namen. „With her was hell, and with Eve was heaven" (I, 308). Und „not a drop of her blood was human, but she was made like a soft sweet woman." An eine bestimmte Frau braucht man dabei nicht zu denken. Viel weniger noch als die Frau, die das Bild seiner Seele verkörpern sollte, interessieren ihn diese Frauen, die nur Verkörperung der „fierce passion" sind; man kann dabei eher an die Monumentalbilder von Watts denken; wie er den Geiz, die Hoffnung usw. in einer einzigen Geste zu packen versucht, so Rossetti die Lust: — Lilith! Er nennt sie und malt sie auch als Helena mit dem symbolischen Bild der brennenden Stadt im Hintergrund (abgeb. bei Marillier 88; I, 305), und „dead at heart with the heart's desire". Oder sie ist die Sirene, die süße Lieder singt und den Königssohn ins Verderben lockt. Oder die Hexe, die im Obstbaumgarten den verlockenden Apfel dem Jüngling darbietet, goldhaarig und sich zur Schlange verwandelnd. Sie lockt ihn an, „grip and lip my limbs as I tell thee" (I, 314). Er folgt ihr, zwar gezwungen:

„Lo! as that youth's eyes burned at thine, so went
Thy spell through him, and left his straight neck bent
And round his heart one strangling golden hair."

(LXXVIII), aber Rose und Mohn sind ihre Blumen und ihr zu folgen ist unendlich süß: „For where is he not found, oh Lilith, whom shed scent and soft-shed kisses and soft sleep shall snare?" Die „Agony of Passion" (I, 431) feiert er nun in „Nuptial Sleep" oder in einem unveröffentlichten Sonett:

„Her arms lie open, throbbing with their throng
Of confluent pulses, bare and fair and strong:
And her deep-freighted lips expect me now
Amid the clustering hair that shrines her brow
Five kisses broad, her neck ten kisses long."

(Ashley Library Cat. IX.) Alle Leidenschaft ist ein ebenso Naturbedingtes wie der Frühling (XIV). Es ist die Stunde „of Love's sworn suith-service". Er selbst ist „distraught with Love's desire" (LCII), und die Geister in Berylstone singen:

„Fire spirits of dread desire
'gainst whom all powers that strive with ours are steril"

(I, 113); aber deshalb ist auch die Leidenschaft etwas Zufälliges: „I speak of my love, and she loves me well; but I love her only as the stone whirling down the rapids loves the dead leaf, that travels with it and clings to it, and that the same eddy will swallow up" (I, 429). Und eines Tages ist sie eben aus, ohne daß man sich dagegen wehren kann:

„And what is the thing beneath the skies
We two would most forget? . . . . . .
The love once ours, but ours long hours ago" (I, 296).

Oder: „I'll tell thee, when the end is come,
Howe we may best forget" (I, 304).

Erst recht ist diese Leidenschaft dem Tode unterworfen. Über ihn hinaus kann sie ja gar nicht reichen; sie stirbt mit dem Körper; aber der Tod ist süß, ist Wollust und Auflösung, „Annihilation". „Death's name in her (the Siren's) mouth was the very swoon of all the sweetest things that be" (I, 430). Er ist „Nothingness" (XCIII) und man kümmert sich gar nicht um ihn, die Gegenwart ist alles: „Nor of this hour demand whether in very truth, when we are dead, our hearts shall wake to know Love's golden head" (XLIII). Denn es ist zweifelhaft, ob die, die vom Apfel der Sünde gegessen haben, außerhalb ihres Körpers noch eine Seele besitzen (I, 428). Die Erkenntnis „how brief the whole of joy, which its own hours annihilate" (XLV), läßt ihn zu dem Schluß kommen, den Tag und die Stunde möglichst auszunützen: „Pluck them everyone, and let us sup with summer" (LXXXII).

So gibt es tatsächlich eine Dichtung in Rossettis Leben, die man mit Recht eine sensualistische nennen kann. Ob man ihr daraus einen Vorwurf machen will, wie Zeitgenossen es getan haben, ist eine andere Frage. Das Sonett, das R. Buchanan vor allem angriff (Baum VI a) als „describing merely animal sensations" verdient dies Urteil — ganz ohne es als Werturteil nehmen zu wollen — durchaus, wenn man es unabhängig vom Haus des Lebens nimmt, wie es auch entstanden ist. Auch eines Gefühls der Perversität kann man sich bei Gedichten, wie „Troy Town" und „Eden Bower" trotz aller süßen Musik und farbenprächtigen Bilder — oder gerade deshalb — nicht erwehren. Und so läßt sich auch wohl dieser Satz R. Buchanans wenigstens für einen Teil der Gedichte aufrecht erhalten: „The poems exhibit morbid deviation from healthy forms of life".

Ein anderes Moment noch unterstreicht die ganz formbetonte Richtung dieser Gedichte. Rossetti war die Gestalt seiner Dichtungen immer wichtig genug, aber jetzt wird es eine wahre Sucht, zu polieren und zu ziselieren[10]). Sein Bruder vermerkt in einer Tagebuchnotiz vom Mai 1869: „Gabriel has written several new sonnets, his practice with poetry is first to write the thing in the rough, then to turn over dictionaries of rhymes and synonyms, so as to bring the poem into the most perfect form". (L. & M. I, 470.) Daß die Vorliebe zum Exotischen[11]), zu seltsamen Farben und Formen, nur in geringem Maße in seiner Dichtung auftritt, ist wohl mehr Zufall, oder hängt mit der überhaupt geringen dichterischen Produktion dieser Jahre zusammen; denn die Vorbedingungen dazu waren durchaus da, und exotische Elemente finden sich reichlich in seiner Malerei und in seinem persönlichen Leben. In England brachte er die Mode des „Blue China" auf. Swinburne erzählt über ihn: „His beautiful Angora cat . . . died lately. It used to sit on his head while he was writing" (Ross. Papers S. 407). Seinen Garten bevölkerte er mit seltsamen Tieren und Pflanzen und seine Schönen sind in schwere kostbare Stoffe gehüllt, Hände, Hals und Haare blitzen von Steinen und Metallen.

Ein auffallender Zug seiner Dichtung ist die zunehmende Vorliebe für das kleine, leichte Lied, dessen Wert nur noch in seiner Musik besteht; bezeichnenderweise nennt er es einmal „Chimes". Alle Reflexion ist daraus verbannt; man könnte beinahe den Schluß wagen und sagen: Da der Inhalt seines Lebens und damit auch dieser Dichtung am rein Sinnlichen hängen bleibt, spiritualisiert er jetzt die äußere Erscheinung, d. h. sie strebt mehr und mehr zur Musik hin[12]).

Nach außen hin wirkte Rossetti jetzt als der gemachte Mann. Er wurde gesellig, hatte Geld und einen großen Namen; aber innerlich mußte der, der mit der Einheit von Geist und Körper sich selbst aufgab, einer Krise zusteuern, die schließlich den Zusammenbruch seiner Gesundheit herbeiführte. Die Reflexion, die aus den Liebesgedichten selbst verbannt ist, häuft sich in den Sonetten. In ihnen finden wir den anderen Pol, das dunkle Innen des schönen Außen. Das Antlitz des betrogenen Love blickt ihn an; er erscheint ihm unter vielerlei Gestalten: „My name is Might-have-been; I am also called No-more, Too late, Farewell (XCVII). Er malt ihm die Vergangenheit vor die Augen. In grauenerregendem Bild sieht er die reinen Jungfrauen aller seiner guten Tage in die Hölle hinabgezerrt: „in snake-bound shuddering sheaves of anguish, while the scorching bridegroom leaves their refuse maidenhood abominable (I. Fassg. Baum 197). Wenn er einmal glaubt Ruhe zu haben, dann stehen alle Geister der Vergangenheit auf und rauben seinen Nächten den Schlummer. Da ruft er aus, müde des

ewigen Kamptes: „Mother of many malisons receive me to thy dusty bed", denn seine Seele ohne Liebe ist tot und sehnt sich nach dem Tod des Leibes (LXXXVII), da es viel verlockender ist, ihm zu folgen als ihm zu widerstehen. Dann wieder besinnt er sich plötzlich: Wer bin ich denn, wer ist das, der alles in so trübem Licht sieht?

„Lo! this new Self now wanders round my field,
With plaints for every flower, and for each tree
A moan, the sighing wind's auxiliary:
And o'er sweet waters of my life, that yield
Unto his lips no draught but tears unseal'd,
Even in my place he weeps. Even I not he" (XCVIII).

Der Frühling, der ja doch nicht für ihn ist, mahnt ihn Schluß zu machen (LXXXIII), und er würde es auch getan haben, er würde die Urne seines Lebens zu Scherben zerbrochen haben, aber in des Schicksals Namen hat er sie ganz behalten (XCV). Dies Schicksal, das ihm den Tod überwinden hilft, ist die Liebe:

„Athwart Death's imminent shade doth soar
One Power, than flow of stream or flight of dove
Sweeter to glide around, to brood above.
Tell me, my heart, — what angel-greeted door
Or threshold of wing-winnowed threshing-floor
Hath guests fire-fledged as thine, whose lord is Love?"

(XLI). Das ist ein großer Sieg und ein Wendepunkt in seinem Leben. Es ist, als ob er jetzt die Quelle gefunden hätte, die das Bild seiner Seele spiegelt, zu der er viele Jahre vorher zurückkehren wollte. Er erkennt wieder alle guten Mächte, die dem Herzen teuer sind: Wahrheit, Hoffnung, Ruhm, Vergessen, Jugend, Leben und Tod, und fern über allen erschaut er die Liebe:

„Love's throne was not with these; but far above
All passionate wind of welcome and farewell
He sat in breathless bowers they dream not of" (I).

Ihr zu leben ist sein Wunsch jetzt, und doch muß er bald genug wieder erkennen, daß bei ihm eine Einseitigkeit nach dieser Seite so wenig möglich ist als nach der andern: „Linked in gyves I saw them stand, Love shackled with Vain-longing, hand in hand" (LIV), und die Leidenschaft verflucht sich selbst und beklagt die reine Liebe. Da kommt das Leben selbst ihm entgegen und läßt ihn noch einmal eine Liebe erleben, an der Seele und Sinne teilhaben. Aber völliges Glück und völlige Genüge findet Rossetti nur in seltenen Momenten; die angeborne Unbefangenheit seiner Natur ist verloren, und die aus der Reflexion gewonnene Erkenntnis noch nicht zur festen Überzeugung geworden. Im tiefsten Innern lebt das Bild seiner Seele, das mit Menschenaugen

nicht gesehen werden kann, und das seit dem Tod seiner Frau mit dieser identisch geworden ist. So macht er sich Vorwürfe:

„When that dead face, bowered in the furthest years,
Which once was all the life years held for thee,
Can now scarce bid the tides of memory
Cast on thy soul a little spray of tears, —
How canst thou gaze into these eyes of hers
Whom now thy heart delights in“ (XXXVII).

Trotzdem ringt er sich durch, nicht nur in Momenten des Glücks und des Vergessens, und wenn auch nicht zu einem völligen Sieg, so doch zu einem dauernden Gewinn für seine Kunst.

Vernunftmäßig hat Rossetti immer von da an, wo er die bewußte Trennung vollzog, die seelischen Beziehungen über die körperlichen gestellt. Freilich im realen Leben hatte doch „Body's Beauty“ die Herrschaft. Die neue Liebe ermöglicht ihm die Synthese. Sie ist zwar nicht mehr „his soul's birth partner“, nicht mehr das für ihn bestimmte Du; doch ist sie auch nicht mehr bloß Weg zur Liebe, sie ist auch wieder Ziel, Selbstzweck, denn sie verkörpert ja doch das weibliche Prinzip, und ist damit eine Annäherung an das Bild seiner Seele, wie es die tote Frau, so lang sie auf Erden weilte, auch war. Ja, diese selbst hat sie ihm geschickt:

„Hers are the eyes which, over and beneath,
The sky and sea bend on thee, — which can draw,
By sea or sky or woman, to one law,
The allotted bondman of her palm and wreath“ (LXXVII).

Und in „Streams Secret“: „Against the wrongs himself did wreak Love sought her aid“ (I, 96). Er hat erkannt, je reiner er das Prinzip des Weiblichen erfährt, desto tiefer wird er auch in die Liebe eindringen können. Damit ist nun wirklich eine Einheit da, eine Berechtigung dieser neuen Liebe, die ihm auch vor seinem Gewissen Recht gibt: „In these twain I have confessed two very voices of thy summoning bell“ (XXXVII). Seinem transzendenten Bestreben der Erkenntnis des Love ist damit gleichsam eine sinnliche Ausdrucksmöglichkeit verliehen: Die Suche nach dem Urbild des ewig Weiblichen. Die irdische Frau schlechthin, nicht eine einzelne Frau, ist so wieder in ihre Mittlerrolle eingesetzt.

Das drückt sich in der Art seiner Liebesgedichte gegenüber den früheren aus[13]). Die Dichtung, die dort in ihrer südlichen Farbigkeit und Natürlichkeit oft zu sinnlich wirkte, die in der Lilith-Periode durch die Einbuße ihrer Naivität sich schroff in eine „fleshly“ und eine „reflective“ poetry geteilt hatte, vereint sich nun wieder, die jetzt entstehenden Sonette bringen „emotion idealized by reflection“ (Tisdel). „Beauty like

hers is Genius!" (XVIII). Ihr kann niemand und nichts mehr etwas anhaben, nicht Zeit und nicht Tod. Und hat er früher die Einheit von Leib und Seele gar nicht erwähnt, weil er gar nichts anderes wußte, so findet sich jetzt kaum ein Sonett, wo sie nicht extra betont würde. In Sonett IX erscheinen „Passion of Love" und „Love's Worship" als zwei verschiedene Wesen, die beide ihre Berechtigung haben. Das Gedicht ist manieriert und dantesk wie in seiner ersten Jugend. Andererseits aber läßt ihn diese bewußtere Haltung den höchsten Ausdruck für seine Liebe finden, wie in "Love-Lily":

„Whose speech Truth knows not from her thought
Nor Love her body from her soul" (I. 315).

Und noch gesteigert:

„Thy soul I know not from thy body, nor
Thee from myself, neither our love from God" (V),

Worte, die ihn den größten Liebesdichtern aller Zeiten würdig zur Seite stellen. Die Erfahrung vergangener Jahre klingt nach, wenn er nun entschieden bekennt, daß alle „passionate and just delights of the body" wertlos seien, „if not ennobled by the concurrence of the soul at all times"[14]) (I, 482). Oder er preist im Sonett „Her Gifts", wohl ihre Schönheit, die sie täglich und stündlich ihm darreicht, aber er beschließt: „Breath low her name, my soul, for that means more".

Seine Dichtung, um zum Absoluten vorzudringen, geht jetzt zwei Wege. Er überträgt die Erfahrung seiner Lilith-Periode, den Weg der Auflösung der Form, nun auf die Geliebte selbst. Ihre Stimme ist eine sanfte Hand, auf seine Seele gelegt, ihre Hand aber eine süße Stimme (XXVI). In dem kleinen Gedicht „Song and Music" I, 253, ist ihr (ganzer) Körper Musik, die sie ihm weit besser durch ihre Hände als durch ihre Stimme mitteilt: „The soul may better understand your music shadowed in your hand". Er empfindet den Zauber ihrer Liebe „from the shadowed contour on the wall" (XVIII). Vergleicht man seine Bilder dieser Jahre, so bemerkt man denselben Vorgang: Die Farbenpracht der fleshly period, wie sie ihren Höhepunkt in der „Braut" und in „Monna Vanna" erreichte, weicht einem seltsamen graubraunen, schattigen und einheitlichen Ton, der aber doch in sich bewegt ist; die Körperteile werden groß und flächig, während die Konturen ganz scharf heraustreten und dem Bild einen visionären Charakter verleihen[15]), der an Blake'sche Erscheinungen erinnert. Man hat den Eindruck, als ob Rossetti nun mehr und mehr das Körperhafte, Farbige und Formvolle preisgebe, um den klaren Umriß des Urbildes herauszukristallisieren. Auch die Symbole, für die er eine Zeitlang gerne Musikinstrumente verwandte, verschwinden, vielmehr dringen in sie hinein, sie selbst wird Musik: „Not the call of Homer's or of Dante's heart sublime is more

with compassed mysteries musical" (XVIII). Ihre Lippen sind „music's visible tone" (XXVII und XXXI). Die Identität von Musik und Liebe zeigt das Sonett: „Broken Music". So weit gelingt es ihm, den Körper aufzulösen, daß er sich schließlich auch von ihm zu lösen vermag und die reine Musik genießen kann. „That sublimated mood of the soul in which a separate essence of itself seams to oversoar and survey it" (Rec. 133). Er fühlt „life's self", das ihm den Atem raubt (XXIX). Noch immer erkennt er nicht er nicht sein Wesen, aber es trägt ihn höher hinauf, näher zum Geheimnis hin, bis er sich zuletzt an einem windstillen Ort geborgen findet, fern ab von allen falschen Hüllen der Furcht.

Das ist der eine Weg, der des „instantaneous penetrating sense" (V), den Rossetti geht, um zum Absoluten zu gelangen. Er löst den Leib auf und sucht hinter allen sichtbaren Erscheinungen das Urbild der Frau. Bis in die letzte Konsequenz hinein verfolgt, führt auch dieser Weg zur Loslösung vom Körper überhaupt, zur Auflösung und zum Tod. Damit ist die Verbindung hergestellt mit dem andern Weg, der das geistige Prinzip des Love in der Seele der Geliebten sucht. Hier ist nicht der Körper Ausdruck ihrer Seele, er ist nur das Gefäß. Jetzt ist die Zeit, da die typischen Rossetti-Augen sich herausbilden, die „summoning eyes" (XXVI), die die Sonnentore der Seele sind (XXVII). „Through thine eyes he grants me clearest call and veriest touch of powers primordial" (XXXIV). Sie bedeutet ihm jetzt noch weit mehr als einen fernen Abglanz des ewig Weiblichen, sie ist „the meanings of all things":

„Yea, in God's name, and Love's, and thine, would I
Draw from one loving heart such evidence
As to all hearts all things shall signify" (V)[16]).

Es ist kein Unterschied mehr zwischen ihr und Love, und ist nicht auch ihr Name Liebe? (XXVII), darum kann auch seine Liebe, obwohl sie im Grunde größer ist als ihre, der ihren doch nicht gleich kommen:

„If not to sum but worth we look, —
Thy heart's transcendence, not my heart's excess, —
Then more a thousandfold thou lov'st than I" (XXXII).

Deshalb muß er auch bekennen, daß er sie nicht erfassen kann: „How of you should Love possess his fill? [17]) (XXVIII), denn sie ist ja nicht nur das, was vor ihm steht und was er wohl besitzen kann, sie ist zugleich ein „großes hohes Tor" (Rilke); immer noch ist „after the fulness of all rapture still a tender glamour of day". Darin liegt das Glück und das Leid: Die momentane Befriedigung bedeutet nicht Erfüllung, wohl bringt sie ihn einen Schritt näher, aber nur um ihm die schmerzliche Erkenntnis zu geben, daß „in possession still a further reach of longing" (I, 329) zurückbleibt. Diese bittere Erfahrung mag

dem Dichter die Lösung von der körperlichen Gegenwart der Geliebten noch erleichtert haben. (Der Hauptgrund ist ja, daß die einzelne Frau bei seiner jetzigen Auffassung gar nicht mehr so wesentlich ist, und daß sie die Bedeutung aller Dinge in sich vereinte. Von hier aus führt ein direkter Weg zu den Dingen an sich und zur Natur.) Tatsächlich gelingt es Rossetti nun, auch ohne ihre körperliche Gegenwart, seelische Gemeinschaft mit ihr zu empfinden: „Love I speak to your heart, your heart that is always here" (I, 324). Er lernt jetzt die irdische Liebe als den farbigen Abglanz, an dem wir das Leben haben, zu betrachten, als etwas, das seine Zeit im Leben hat. Die Liebe selbst spricht zu ihm: „all sweet blooms of love to thee I gave whilst spring and summer sang" (LIX). Er nimmt es so an ohne Bitterkeit im Herzen: „To have loved and been loved again is loftiest reach of hope's bright wings" (I, 334). Das Herz der Geliebten, das den Sinn aller Dinge in sich vereint, hat ihm den Weg zu den Dingen und zur Natur gewiesen. Er nimmt zunächst das schon 1849 entstandene „Noon" auf (L. & M. II, 27) und schreibt zwei weitere Strophen dazu. In ihnen wird die Verbindung zwischen Mensch und Ding gezogen:

„And all mankind is thus at heart
Not anything but what thou art:
And Earth, Sea, Man, are all in each" (I, 254).

Dies zeigt schon die Erkenntnis und ihre Grenze: er erlebt die Einheit von Meer, Mensch und Erde, aber durch sie hindurchzudringen, zum Geheimnis von Leben, Liebe und Tod, vermag er auch so nicht, auch sie wieder ist ein Symbol, eben eine Grenze: „They sigh the same desire and mystery (I, 254), oder in dem Gedicht, das er selbst sein bestes genannt hat:

„The day is dark and the night
To him that would search their heart;
No lips of cloud that will part
No morning song in the light! I, (317).

Ein dünner Hoffnungsstrahl ist das einzige, was sie darüber hinaus ihm gewährt. Letzten Endes bleibt es doch die Liebe, in der er „the ultimate outpost of eternity" (XXXIV) erkennt.

Der Tod kann dem, der schon soweit vom menschlichen Erleben abgerückt ist, nicht mehr sehr viel anhaben. Im Augenblick der Erfüllung irdischer Liebe weitet sich ihm der Moment zur Ewigkeit, er ist „a deathless dower" (XIX) und die Schatten des Todes sind für diese Stunde machtlos (XXXVIII). Doch erhebt er sich auch hier mehr und mehr aus der Sphäre des sinnlichen Erlebens (XLI). Der Tod wird seiner Seele die letzte Strecke Wegs zu Love offenbaren (XXXVII). Von ferne erscheint ihm das Haus der Liebe, dort wird er am „immortal strand" end-

lich der Geliebten, dem Bild seiner Seele, begegnen zur letzten Vereinigung:

„Stands it not by the door
Love's Hour till I and she shall meet,
With bodiless form and unapparent feet?" (I, 100)

Dies sind schöne Bilder einer fernen Hoffnung. Aber auch losgetrennt von seiner Sehnsucht nach Vereinigung mit Love, bekennt sich Rossetti zu einer positiven Einstellung zum Tod. An W. B. Scott schreibt er: „I cannot snppose that any particle of life ist extinguished, though its permanent individuality may be more than questionable. Absorption is not annihilation, and it is even a real retributive future for the special atom of life to be re-embodied (if so it were) in a world which its own former identity had helped to fashion for pain or pleasure" [18]. (A. N. II, 151). Resignierter lautet der Schluß von „Soothsay": „Gaze onward with no claim to hope" (I, 336). Aber doch hält er daran fest, daß „Birth and Death and all dark names that be" Türen und Fenster sind, durch die man in die andere Welt gelangen kann. So ist der Tod doch nur eine andere Form des Lebens (LXXIX), er ist das Kind, das uns vom Leben geboren wurde und das eines Tages „the helpful daughter of my heart" (XIC) ihn geleiten wird ins andere Land, sei es nun absorption oder permanent individuality. Seine Hoffnung, die ihm das Leben nicht zum Glauben, geschweige denn zur Gewißheit härten konnte, ist das letztere:

„Ah! let none other alien spell soe'er
But only the one Hope's one name be there, (CI).

Noch deutlicher in einem Brief an Alice Boyd: „The one hope refers to the longing for accomplishment of individual desire after death" (F. N. R. 588).

IV.

Rossettis Leben, nach der dichterischen Blütezeit von 1869—71, wird düsterer und düsterer. Was er an Sonetten dem Haus des Lebens in diesen Jahren noch hinzufügt, sind keine Liebesgedichte, sondern nur noch Rückblicke, Ausblicke, Versuche, die Summe seiner Existenz zu ziehen und dem Leben durch Reflexion gerecht zu werden. Aber er gelangt nun tatsächlich dahin, die Umrisse der idealen Frau scharf und mit der Sicherheit eines Visionärs auszuziehen, freilich flach und körperlos: „You knew that figure had been seen, yet it was not a thing to be seen of men", eben Umrisse; der Inhalt bleibt nach wie vor ein Geheimnis.

„To be a sweetness more desired than Spring;
A bodily beauty more acceptable

Than the wild rose-tree's arch that crowns the fell;
To be an essence more environing
Than wine's drained juice; a music ravishing
More than the passionate pulse of Philomel; —
To be all this 'neath one soft bosom's swell
That is the flower of life: — how strange a thing!
How strange a thing to be what Man can know
But as a sacred secret!" (LVII).

Ihr auch Leben zu verleihen, hat das Leben und sein Wunsch nicht vermocht. Ihre Gegenwart würde den Himmel auf Erden bedeuten (LVIII), so aber ist sie fern, ferner noch als Venus und unnahbarer: „Astarte Syriaca"!

„That face, of Love's all-penetrative spell
Amulet, talisman, and oracle, —
Betwixt the sun and moon a mystery" (I, 361).

Doch ist alles, sein Werk, sein Leben und er selbst, durch sie und für sie:

„My world, my work, my woman, all my own —
What face but thine has taught me all that art
Can be and still be nature's counterpart?
What form but thine within one's bosom's zone
Unto my . . . . . eyes has shown
The zodiac of all beauty?"
(Ashley Library Cat. IX, Notebook of Rossetti II).

Die sinnliche Liebe versinkt jetzt vor seinem Auge: „Who shall say she deems not loveliest the hours of sisterly sweet hand in hand?" (LVII). Er steht ihr skeptisch gegenüber (CXXXVIII). Trotzdem versucht er ihre Berechtigung anzuerkennen, auch die Berechtigung des Wandels aller irdischen Liebe: „There is a change in every hour's recall" (XXIV). Selbst die Erinnerung an sie ist etwas Schönes, an dem er sich auch jetzt zu freuen sucht (LXIV). Aber sein Geist richtet sich auf Love, das geistige Prinzip, das nun wieder, wie einst, eins ist mit dem Bild seiner Seele: „Her infinite soul is Love" (LVII). Um ihre geistige Gegenwart ringt er in schlaflosen Nächten:

„ . . . in half dreams that shift and roll
and still remember and forget,
my soul this hour has drawn your soul
a little nearer yet" (I, 327).

Im Tod mit ihr vereinigt zu sein, ist seine Sehnsucht und deshalb seine Hoffnung:

„If faith long bound to one true goal
May there at length its hope beget,
My soul that hour shall draw your soul
For ever nearer yet" (I, 327).

So ist der Tod ihm eine Hoffnung und eine Furcht[19]). Er hofft von ihm die Vereinigung, deshalb möchte er den Schleier endlich lüften: „Soul so faint for a flight, aye, spread your wings to depart", (I, 333) und seine Sibylle läßt er sagen: „I would die" (I, 378). Doch immer wieder fängt er an zu fragen, er rennt sich den Kopf ein, um vorher noch, ehe es kein Zurück mehr gibt, das Geheimnis zu erfahren, Gewißheit einer Vereinigung zu bekommen. An die Bäume richtet er seine Frage, an die Toten und an die Erde selbst: „Is it all a show? a wisp that laughs upon the wall?" (LXXXIX). Dann fängt er an zu rechten mit dem Tod: War nicht das Leben ein tägliches Sterben, muß nicht das Sterben zum Leben führen? Das ist ihm sicher, führt der Tod nicht zur Liebe, so führt er ins Nichts. Denn alles, außer der Vereinigung mit ihr, ist ihm gleichgültig und wertlos. Dann bedauert er es doch wieder, daß man sterben müsse, (denn immer wieder wird er die Loslösung vom sinnlich Wahrnehmbaren schmerzlich empfinden): „Alas the soul, how soon must she accept her primal immortality!" (I, 316). Dann bittet er doch wieder, „that when the peace is garnered in from strife, this soul may see thy face, o Lord of Death! (LXXXVI). Seine Hoffnung geht auf Erhaltung der Persönlichkeit (I, 326, 327, 328), denn wie kann er ihr sonst wirklich begegnen, der göttlichen Frau, dem Bild seiner Seele, die ihm in ihrer Liebe die letzte aller Erkenntnisse schenken wird?

Rossetti war abergläubisch. Ein Begleitschreiben[20]) zu seinem Testament zeigt, wie sehr es ihm darum zu tun war, seiner Seele den Weg nach dem „undiscovered country" zu erleichtern; auch wie sehr er sich davor hüten wollte, von seiner toten Frau, die im Highgate-Friedhof begraben liegt, irgendwie auf seiner Bahn zum Bild seiner Seele aufgehalten zu werden. Denn das muß wohl die Hauptabsicht gewesen sein, wenn er, obwohl er ausdrücklich wünscht, verbrannt zu werden, noch einmal hinzufügt: „Let me not on any account be buried at Highgate, but my remains be burnt as I say".

Rossettis Leben bedeutet nicht Sieg, sondern schmerzlichen Verzicht. Die Lösung vom sinnlich Anschaulichen ist nicht Drang, sondern Zwang, den Leben und Tod ihm auferlegen. Er hat sich ihm nicht entzogen, sondern versucht, sich damit abzufinden. Trotzdem ist es nicht richtig, wenn ein Kritiker[2]) gesagt hat, Rossetti gehe ursprünglich von der sinnlichen Erscheinung aus. In Wahrheit kam Rossetti vom Geist her, den er zu gestalten versucht, auch seine Frauen sind nichts als s e i n e Gestalten. Dann freilich sucht er die sinnliche Erscheinung sofort zu durchbrechen, um zum Absoluten durchzustoßen. Das Endziel ist nicht das rein geistige Prinzip des Love, wie er es wohl eine zeitlang versucht hat, sondern eben wieder eine Gestalt, nämlich dann endlich und

wirklich die (geistig-sinnliche) Urform, die göttliche Frau, das Bild seiner Seele. Love, der Gott, ist dann die Einheit von Ich und Du.

Es ist freilich nicht die aus dem Leben und der Erfahrung gewonnene Fülle, die ihm die Gewißheit einer persönlichen Dauer nach dem Tod verbürgt, sondern es ist der Drang nach Erfüllung dessen, was das Leben ihm versagt hat, der ihn auf eine Existenz nach dem Tod hoffen läßt. In Wirklichkeit kann man ja nicht sagen, daß sein Leben liebearmer war als das anderer Sterblicher. Aber er selbst mußte mehr fordern, da er sein ganzes Leben auf diese eine Karte gesetzt hatte. „Men tell that sleep has many dreams; but all my life I have dreamt one dream alone" (I, 427). Daher, aus der völligen Beschränkung auf die Liebe, in deren Dienst er ja auch seine Kunst gestellt hat, seine Unersättlichkeit. W. M. Rossetti sagt: „For happiness some fair measure of contentment is essential; and Rossetti, a man of restless imagination and vehement desires was never contented, and therefore never in a right sense happy" (L. & M. I, 304). So schwebte er zwischen Furcht und Hoffnung, und steht am Ende, er selbst ein anderer, dort wo einst Chiaro dell Erma stand, dessen Geschichte er mit neunzehn Jahren schrieb: sehnsüchtig ausblickend nach dem Bild seiner Seele, das Menschenaugen nicht sehen können; und mit der durchs Leben gewonnenen Erkenntnis, daß sie wirklich, aber auch nur sie allein, der Brennpunkt ist, in dem Liebe und Tod, Ich und Du eins geworden sind. Damit ist das ganze Drama seines Lebens in seine Seele, in ihn selbst, hinein gerückt; er ist der Mittelpunkt dieser Welt und auch der jenseitigen. Hätte dieses Leben ihm Erfüllung und damit den Frieden gegeben, so hätte er nach keiner anderen gefragt. Aber mit jedem Moment war auch schon die Unzulänglichkeit des Moments seinen Erwartungen gegenüber gegeben, und so wurde das Leben wirklich in jedem Augenblick eine Krisis für ihn (W. Pater). Andererseits hat er ja auch gewußt, daß eben darin, in der ewigen Spannung zwischen Wunsch und Wirklichkeit, die Quelle seines Dichtertums beschlossen lag: „ By thy own song thy song must tears beget!" (LXI). Sein Bruder zeichnet in einer Tagebuchnotiz auf: „Gabriel's view of the subject matter of my lecture ‚the wives of the poets' is, that those poets who have been happy with their wives, were, although truly poets in performance, personally of an unpoetic character" (L. & M. I, 420).

V.

Der Vollständigkeit halber müßte nun noch eine Untersuchung des „House of Life" als Ganzes folgen, doch erübrigt sich das, da es keine neuen Resultate zu Tage fördern würde. Rossetti wollte nicht ein System, eine Philosophie der Liebe geben; er hat überhaupt nicht

versucht, über sich selbst hinauszukommmen, er hat auch nie gefragt: Warum lieben wir, warum sterben wir? sondern es einfach als Tatsache hingenommen und darauf sein Leben aufgebaut. Im Haus des Lebens gibt er nur sein vereinfachtes stilisiertes Leben[22]). Die Tendenz, von der sinnlichen Erlebnisform immer mehr zu einer idealen Vereinigung mit Love zu gelangen, wird so noch stärker betont, als wenn wir die Sonette im Zusammenhang mit seinem Leben betrachten; denn Rossetti hat naturgemäß alle wirklichen Liebesgedichte in dem ersten Teil „Youth and Change" hereingenommen, auch wenn sie aus späteren Jahren stammten; umgekehrt stehen alle reflektiven Sonette der Jugendjahre vereint mit späteren im zweiten Teil „Change and Fate". Das Haus des Lebens wird eröffnet mit dem Sonett „Love Enthroned", das dem Gott Love fernab „above all passionate wind of welcome and farewell" seinen Thron errichtet, am Ende bleibt ihm auch hier nicht die Gewißheit, aber der Wunsch und die Hoffnung, daß durch die irdische Liebe und den Tod hindurch der Weg zu Love führen möge. Hier hat man allerdings mehr den Eindruck, als ob Rossetti an eine Auflösung seines Geists im Geist Love dächte, also an „absorption". Die andere Vorstellungsart, die von der Erhaltung der Individualität und der Vereinigung mit der Geliebten, liegt Rossettis Wesen näher. Der Unterschied ist gering, er liegt allein in der Vorstellungsart; das Wesentliche ist, daß Rossetti den Tod nicht als Ende des Lebens, sondern als Wandlung zu einer anderen Lebensform auffaßt, und deshalb von ihm die Erkenntnis des Mysteriums erhofft.

Fassen wir die Ergebnisse nocheinmal zusammen. Durch Rossettis Leben und Dichten gehen zwei verschiedene Frauentypen[23]), denen zwei verschiedene Liebes- und Todesauffassungen zugehören. Sie sind in allen Perioden seines Lebens vertreten, nur mit Verschiebung des Schwergewichts. Die Gedanken des jugendlichen Träumers kreisen um die ideale göttliche Frau, die ihren Ursprung in seiner Seele hat und ihm zu innerst angehört. Der sinnliche Frauentyp ist noch nicht in sein Leben getreten, wohl aber hat er ihn wahrgenommen und den Gegensatz empfunden zum Bild seiner Seele. Das Erleben bedeutet zugleich ein Erwachen: Traum und Wirklichkeit decken sich auch in seinem Leben nicht, und Lilith, Body's Beauty, zu der sich die in ihrer verratenen Liebe grausame „Sister Helen", den Weg über Jenny nehmend, hinmodernisiert, gewinnt eine Zeitlang die Oberhand in Leben und Kunst, worauf dann doch ein Versuch zur bewußten Synthese folgt. Als solche kann man „Rose Mary" ansehen. In den letzten Jahren seines Lebens vollzieht er dichterisch die Synthese in der idealen Frau, die in ihrer reinen Form das Mysterium ist. Der Schwerpunkt liegt nun auf dem geistigen Moment. Seine Hoffnung geht dahin, daß der

Tod ihre Existenz erweisen, und sie ihm damit letzte Erkenntnis, Erfüllung und Friede seiner Seele bringen möge.

Auch die Liebe des Jünglings hat ihren Ursprung in seinem Herzen und ist geistiger Art. „I loved thee, ere I loved a woman, Love!" (I, 378). Aber sie ist ihm von Anfang an nur denkbar in ihrer sinnlichen Erlebnisform. Das persönliche Erleben wird deshalb sein Verhängnis, von hier aus entwickelt sich der strenge Dualismus von Sinnen- und sublimierter Seelen-Liebe, der sein Leben viele Jahre lang zu einem beständigen Hin- und Herschwanken macht, und, sich vom Sinnlichen endlich lösend, an ein geistiges Prinxip zu glauben versucht; freilich mit der leisen Hoffnung, ihn einst nach diesem Leben doch als „permanent individuality" unter der Gestalt der idealen Frau erleben zu dürfen.

Der Todesbegriff ist ganz im Liebesbegriff enthalten. Für den jungen Rossetti bedeutet der Tod Erfüllung, ob er ihn nun unter dem Bild der herbstlichen Reife erlebt, oder als Vereinigung mit der ihm im Tod vorausgegangenen Geliebten. Doch zeigt sich auch hier schon im Traumbild der Jugendjahre ein Dualismus zwischen Denken und Anlage seiner Natur, die am sinnlich Sichtbaren hängt. Das verstärkt sich in der zweiten Periode und beschleunigt damit den Dualismus seiner Liebesauffassung, der wiederum zwei sich gegenüberstehende Todesanschauungen zugehören: „Annihilation" und „Absorption". Im Zusammenhang mit dem Liebeserlebnis, in ihre letzten Konsequenzen hinein verfolgt, sind sie dasselbe, das erste den diesseitigen, das zweite den metaphysischen Standpunkt betonend: Wollust der Auflösung, die in sich selbst ihre Genüge hat und den Tod bedeutet, und Auflösung der Wollust, alles Sinnlichen, um die letzte Verschmelzung der Geister zu erreichen — im Tod. Vielleicht ist ihm von hier aus die Einheit alles Sinnlich-Seelischen, die der junge Rossetti instinktiv anerkannte, zur bewußten Erkenntnis, und damit der Weg zur Synthese erleichtert worden. Im Zusammenhang mit ihr bedeutet der Tod eben einen Wechsel in der Dauer des Lebens nicht mehr. Wirklicher Besitz freilich wurde ihm diese Erkenntnis nie. Quelle seines Traums von Liebe und Tod ist seine ungestillte Sehnsucht nach dem Bilde seiner Seele, und die Hoffnung allein ist das Licht, das ihm den schmalen Pfad erleuchtet.

Rossetti hat vom Leben im Grunde gar nichts gelernt als die Bestätigung dessen, was der Neunzehnjährige schon ahnte, daß sie ihm die Erfüllung seiner Sehnsucht nicht gewähren werde. Er paßte sich ihm an, soweit es absolut nötig war und lebte im übrigen seiner Welt. Deshalb ist es auch ganz klar, daß Eifersucht und Untreue keine Rolle spielen in seinem Leben und in seiner Dichtung [24]). Er projiziert seine Welt in die Wirklichkeit hinein, soweit es möglich ist. Freilich wenn er dann die Unmöglichkeit einsieht, ist er der Enttäuschte. Er schiebt dann

aber auch niemand als sich selbst die Schuld zu. Rossetti ist zwar ein großer Egoist, aber auch ein Egoist mit Konsequenz. Er nimmt alles Glück für sich in Anspruch, und ist ebenso bereit, sich allein alle Schuld zuzuschreiben. Dies Gefühl hat er auch seiner Kunst gegenüber. 1877 antwortete er auf die Einladung der Grosvenor Gallery, seine Bilder auszustellen, „What holds me back is simply the lifelong dissatisfaction which I have experienced from the disparity of aim and attainment" (L. & M. I, 352). Und eben aus diesem Grunde schreibt sein lebenslanger Freund, W. B. Scott, von ihm: „His whole nature destined him to have a tragic not a comic or placid background to his journey through the world" (A. M. II, 114).

VI.

Rossetti ist Romantiker. Neben Dante und Shakespeare hat er sich vor allem mit den romantischen Dichtern der vorangehenden Periode beschäftigt, und zeitweilig diesen oder jenen vorgezogen. Sein Bruder trägt am 22. 11. 1870 in sein Tagebuch ein: „Gabriel has come to the conclusion that Shelley is the greatest of modern English Poets. He however inclines to set Byron above him. Hitherto he had also preferred Coleridge, Keats and others". Aber keiner so sehr wie Keats war ihm Begleiter durch sein ganzes Leben, und hat wie dieser seine Kunst dauernd beeinflußt[25]). Er nennt ihn „the one true heir of Shakespeare". Und seine Ausgabe Keats'scher Gedichte hat er fortlaufend mit Randbemerkungen versehen[26]). Tatsächlich stehen sich Keats und Rossetti in ihrer ganzen Lebenshaltung sehr nah.

Beide gehören der ästhetischen Lebensform an, deren Hauptmerkmal darin gesehen wird, daß jeder Eindruck zum Ausdruck geformt wird[27]). Alle Gebiete des Lebens werden vom Standpunkt des ästhetisch Wertvollen aus aufgenommen und geformt, oder beiseite gelassen. „With a great poet the sense of Beauty overcomes every other consideration, or rather obliterates all consideration" (Keats, an seine Brüder 28.12.1817). Typisch ist beider Einstellung zu allen wissenschaftlichen Problemen[28]). Rossetti sagte einst zu Holman Hunt: „What could it matter, whether the earth moved round the sun, or the sun travelled round the earth". Und in einem Brief an seine Mutter vom 19. 1. 1876 berichtet er: „There is also a splendid anecdote of Keats' proposing as a toast at a gathering 'Confusion to the memory of Newton' and on Wordsworth's wishing to know 'why' before he drank it, the reply was: 'Because he destroyed the poetry of the rainbow by reducing it to a prism'. That is magnificent".

Ebenso gleichgültig waren sie den politischen und sozialen Ereignissen der Gegenwart gegenüber[29]). Von Rossetti berichtet sein Freund Dunn: „As a rule he carefully avoided reading the newspaper"[30]). Und

beide schützten sich vor dem Publikum, indem sie sich auf sich selbst zurückzogen[31]). Keats schrieb nach der Veröffentlichung des „Endymion": „I have not the slightest feel of humility towards the public, or to anything in existence but the eternal Being, the principle of Beauty and the memory of great Men" (an Reynolds 9. IV. 1818). Von Rossetti weiß man, daß er seine Bilder nie mehr ausgestellt hat nach dem ersten mißglückten Versuch, und an Allingham schrieb er: „I think very little of what I have written, and am afraid of people agreeing whith me, which I should find a bore" (VIII. 1854). Sie bekennen sich endlich beide zu einer Religion der Schönheit, wenn auch das Prinzip der Schönheit bei Keats viel weiter gefaßt ist als bei Rossetti: „Keats' mysticism deals wit Beauty, the Principle of Beauty in all things, Rossetti's with Love — the love of a beautiful woman" (H. Shine s. 181).

Überhaupt lassen sich innerhalb dieses vom Ideal der Selbstformung her bestimmten Typus doch mancherlei Gegensätze aufzeigen, die sich auch in Keats und Rossetti finden. Zunächst kann die Haltung gegenüber dem begrenzten Raum der Wirklichkeit, den der ästhetische Mensch anerkennt, eine sehr verschiedene sein, je nachdem die bloß unmittelbare Gefühlswirkung oder die subjektive Gefühlswelt überbetont und geformt ist. (Vgl. Spranger, Lebensformen s. 169 und 189.) Man unterscheidet demnach den impressiven und den expressiven ästhetischen Typus. Der Idealfall liegt zwischen beiden: Der Mensch von innerer Form, das klassische Kunstwerk. Eine weitere Betrachtung ergibt sich nach der Bewertung des Lebens, d. h. nach der religiösen Einstellung, und eine letzte endlich nach dem Gegenstand ihrer ästhetischen Betrachtung (Spranger, Lebensformen s. 191 und 187):

Keats empfindet durch sein Ich die Welt. Er löscht sich deshalb aus in den Dingen: „Let us open our leaves like a flower and be passive and receptive" (an Reynolds 19. 2. 1818). Oder „a poet is he most unpoetical of anything in existence, because he has no Identity — he is continually in for and filling some other body. The Sun, the Moon, the Sea, and men and women, who are creatures of impulse, are poetical and have about them an unchangeable attribute; the poet has none, no identity — he is certainly the most unpoetical of God's creatures" (an Woodhouse 27. 10. 1818).

Wir haben bei Keats eine Intensität des Zerfließens, (die künstlerisch allerdings durch die Form gefesselt ist: Synthese von Klassik und Romantik). Die Intensität seines Wesens hebt damit die Spannung Ich-Welt auf. Der Ausgleich, die Synthese der Gegensätze erfolgt also im Endlichen, Diesseitigen: „Death is Life's high meed (P.W. s. 348).

Keats Erkenntnis „Beauty is Truth, Truth Beauty" ist damit nicht metaphysisch zu deuten, sondern soll besagen, „daß mit der Wahrheit die Schönheit von selbst gegeben ist" (Brie, ästh. Weltanschauung s. 38).

Keats als antiker Mensch wäre vielleicht selig in ihm selbst gewesen. Aber dem Dualismus der modernen Welt kann er sich nicht verschließen. Wenn er von seiner „negative Capability" spricht, „that is what a man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason" (an s. Brüder 28. XII. 1818), so bedeutet das nicht nur ein Können, auch ein Müssen, ein Verzichtenmüssen. Keats Melancholie ist die Frucht eines bewußten Verzichts. Befruchtend wirkt sie deshalb auf seine Kunst. Das intensive Genießen der Gegenwart läßt ihn Idee und äußere Form aller Erscheinungen so unmittelbar im Brennpunkt des Übergangs fassen, daß er die großen Gesetze des Daseins erfühlt. Sein Erlebnis weitet sich zur gültigen Erkenntnis:

„I should feel a damp —
A chill as from a tomb, did I not know
That they are dying like an outburnt lamp;
That 'tis their sighing, wailing ere they go
Into oblivion; — that fresh flowers will grow,
And many glories of immortal stamp" (P. W. s. 292).

Seiner sinnlichen Welt ist auch die ganze geistige Welt immanent. So macht Keats den Schritt vom Impressionisten des Daseins zum Idealisten. Seine Stellung zum Leben ist religiös im weitesten Sinn des Worts. Seine religiöse Form ist die des immanenten Mystikers. Das gelingt ihm, einfach weil er seinen Weg konsequent bis ins Äußerste geht. Nur ist bei Keats das Mystische aufgehoben, das Geheimnis ist in die Form getreten, ist zum Mythos geworden.

Für sein Erleben steht Keats ein ganz anderer Raum zur Verfügung als Rossetti. Seine Sinnlichkeit ist nicht vorwiegend erotisch[32]). Die ganze Gegenwart ist seine Vorratskammer. Alles ist Tür zur Schönheit, auch das Häßliche und Morbide (Isabella I), aber auch ganz verschiedene Gebiete des Lebens: Natur und Kultur, Liebe und Traum. Ebenso schöpft er aus dem Mittelalter und aus literarischen Vorbildern. Man wird auch exotische Elemente bei ihm finden (Lamia). Man kann überhaupt sämtliche Spielarten romantisch-ästhetischer Möglichkeiten in ihm anklingen hören. Man wird aber keine seiner Dichtungen mit einem einzigen dieser Namen erschöpfen können, während bei Rossetti zeitweise dies oder jenes Element vorwiegt.

Triumphiert nicht bei Keats das Empfinden (nicht die Empfindung), das Genießen (nicht der Genuß) über alles Mittelbare und Literarische, wie über alle räumliche und alle zeitliche Ferne?[33])

„In the calm grandeur of a sober line,
We see the waving of the mountain pine;
And when a tale is beautifully staid,
We feel the safety of a hawthorn glade"[34]) (P. W. s. 6).

Muten seine mittelalterlichen Dichtungen mittelalterlich an? Und sind seine Mythen Nachahmungen? Steigen sie nicht selbstständig und selbstverständlich auf aus den beseelten Landschaften der Natur? (To Autumn, Hyperion.)

Rossetti empfindet in aller Welt nur sich. Er vertilgt in sich die Dinge. Seine Frauenbilder gleichen sich deshalb so sehr, trotz vieler Modelle, weil sie alle mehr oder weniger das Bild seiner Seele sind[35]). Wir haben bei Rossetti eine Intensität des Zusammenfassens (die von der künstlerischen Form noch unterstützt wird; daher das Gefühl des Destillierten). Die Intensität seines Wesens steigert damit die Spannung Ich-Welt zum äußersten. Dennoch vermag sie nicht, ihm seine Identität (das Bild seiner Seele), restlos zu offenbaren; so hofft er auf eine Verwirklichung in einer anderen Welt: er kommt so gezwungen durch die Notwendigkeit zu einer Metaphysik des Ichs[36]), die sich bei ihm als dem intensiven Genußmenschen, in der Form des immanenten Mystikers verwirklicht, wie bei Keats. Aber er vermag nicht, seine Notwendigkeit zu seiner Freiheit zu erheben, seine Melancholie (s. o. s. 57) ist damit die Frucht seines Versagens. So kann sich sein Erleben auch nicht zur gültigen Erkenntnis weiten. Wohl muß er einsehen, daß die Welt weitergeht auch ohne ihn, aber es bleibt beim Muß, das er nicht bejaht:

„So Spring comes merry towards me here, but earns
No answering smile from me, whose life is twin'd
With the dead boughs that winter still must bind,
And whom to-day the Spring no more concerns" (LXXXIII).

Der Raum seines Erlebens ist enger, ichhafter als bei Keats in doppelter Beziehung. Er erreicht nicht diese Allgemeingültigkeit der Erkenntnis, und die Basis, von der er ausgeht, ist viel begrenzter. Seine Sinnlichkeit ist rein erotisch. Rossetti schrieb an Hall Caine über Keats: „My favourite piece in his work is „La Belle Dame sans Mercy" (Benson s. 171). Wohl gehen sie denselben Weg: Auch Rossetti zerbricht sich beim Genießen (Lieben) nicht den Kopf über den Genuß (Liebe), sondern schafft mystische Gestalten. Aber sie bleiben geheimnisvoll, das Mysterium tritt nie ganz in die Form, denn sie entbehren der letzten Überzeugung, damit des lebendigen Hauchs. Sie werden nicht Mythos.

An sich müßte ja auch dieser Ich-Weg zur Überwindung des Ichs, zur Synthese führen, wenn man ihn nur konsequent geht, nachdem man ihn einmal erkannt hat.

Der junge Rossetti hat sich selbst merkwürdig klar gesehen. Aber er ist abgefallen vom Bild seiner Seele[37]). Als das Leben ihm seinen Weg schwer machte, ist er der erkannten Notwendigkeit ausgewichen, anstatt sie zu seiner Freiheit zu machen. Die verschiedenen Phasen seines Lebens zeigen die verschiedenen Versuche, und sie spiegeln sich

in der jeweiligen „Manier“ seines Lebens, Dichtens und Malens[38]). Rossetti lebt so der Reihe nach alle jene romantisch-ästhetischen Nuancen durch, die Keats zugleich ist.

Das allerdings hat er mit Keats gemein, daß er als Mensch der lebendigen Gegenwart das Mittelalter, den Exotismus nur so weit verwirklicht, als es bei seiner jeweiligen Haltung möglich ist. Aber es fehlt ihm die Immanenz der Idee, die die verschiedenen Phasen zur Einheit verschmelzen könnte. Sie sollen im Gegenteil die Idee verschleiern, seine unruhige Seele betäuben. Deshalb ist Rossetti in den verschiedenen Phasen ein so völlig anderer. So haben ihn auch nur wenige Freundschaften durch sein ganzes Leben begleitet, obwohl er auf die zeitweiligen Freunde seines Lebens eine starke Wirkung ausübte. Es ist bezeichnend, daß Rossetti, und nicht Keats, Schulen gegründet hat[39]).

Keats ist Vater[40]), Rossetti ist Vermittler. Keats ist Raum, Rossetti ist Richtung. Keats ist der weite Grund, in dem die Kommenden wurzeln. Rossetti ist Katalysator; dadurch, daß er „gerichtet“ ist, ist er befähigt, Richtungen, Schulen ins Leben zu rufen. Die stärksten Gegenpole dieser Richtungen sind Oskar Wilde und Francis Thompson, deren jeder mit dem Rossetti einer bestimmten Zeit verwandt ist, deren jeder den ganzen Keats anerkennt und verehrt[41]).

Thompson strebt der Idee reiner nach, als es Rossetti getan hat. Er beginnt wie dieser als immanenter Mystiker, entwickelt sich aber mehr und mehr zum transzendenten Mystiker[42]). Wilde verfällt dem Idol nachhaltiger als Rossetti[43]).

In seiner Eigenschaft als Vermittler liegt Rossettis Größe und Grenze. Er wirkt vorwiegend in seiner Gegenwart — die Zukunft gehört Keats[44]). Hugo v. Hofmannsthal läßt sein schönes „Gespräch über Gedichte“ beginnen: „Gabriel: Ich habe Dir aufs Fensterbrett einen Band Gedichte gelegt. — Klemens: Keats?“

Worin Rossetti eigenwertiger Dichter ist, — in den wenigen Gedichten, in denen er sich zu einer bleibenden Kunst empor schwingt, und die nicht zufällig in die Jugendperiode der naiven Immanenz und in die späte Zeit der bewußten künstlerischen Synthese fallen, — steht er für sich allein. Aber die jüngsten deutschen Vertreter der romantisch-ästhetischen Richtung schulen sich am Stil Rossettis und seiner Schüler. Stefan George hat eine Reihe von Rossettis Sonetten übersetzt. Als Mittler einer Form, einer Kunst wirkt auch Rossetti bis heute: „Il est la communication nécessaire entre les deux flots romantiques“ (Cazamian 1111).

Anmerkungen.

1. They are not arranged chronologically, and no one has taken the trouble to establish the various dates of composition, in order to bring them in close connection with the poet's Life. Such a study ought both to throw light on the mystery of the poet's life and also help to clear up some of the obscurities of the sonnets (Tisdel 66).
2. Threefold Homage (ca. 1869):

> Was I most born to paint your sovereign face
> Or most to sing it, or most to love it, dear?
> Full sweet the hope, that unborn eye and ear
> Trough me may guess the secret of your grace.
> Yet ah! 'neath every picture might I trace,
> And note beside each song — „let none think here
> To breathe indeed this beauty's atmosphere
> To apprehend this body and soul's embrace."
> Faint shadow of you at last I weave except
> that innermost image all unseen, which still
> drives me at heart, your beauty's ground adept.
> Yet was this nought, our hope's high day to fill —
> that o'er us, while we kissed, with answering thrill
> two muses held love's hands and smiled and wept?
>
> (Ashley Library Cat. VIII.)

3. Blessed Damozel, My Sister's Sleep, Jenny, The Bride's Prelude, Saint Agnes of Intercession, Hand and Soul, A last Confession;
   Ave, The Portrait, The Card-Dealer, The Choice, Old and new Art, Retro me Satana!, Dante at Verona.
   The Autumn Song, Noon.
4. Das zeigt besonders gut ein Vergleich des Sonetts Retro me Satana! mit der zugehörigen Zeichnung. (Abgebildet bei Marillier 16). Nach dem Sonett denkt wohl niemand, daß es sich um eine Frau handle. Trotzdem zeigt das Bild ein junges Mädchen, „the image of his soul"; der Beichtvater hält schützend seinen Arm um sie und bannt den Teufel.
5. Blessed Damozel, My Sister's Sleep, Saint Agnes of Intercession, The Portrait, The Card-Dealer, Autumn Song.
6. Encyclopaedia Britannica: „The too fervid spontaneity of a poets emotion may be in a certain degree veiled and the poet can whisper, as from behind a mask, those deepest secrets of the heart which could otherwise only find expression in purely dramatic form.
7. Fanny Cornforth represents the „profane love" of Rossettis dichotomy. He found her eating nuts in the street in 1854, and from then until a few months before his death she remained his ideal type of physical beauty and physical love. She was by nature coarse and soulless, and no doubt rumours of his prolonged connection with her gave colour to the attacks libelled against him by R. Buchanan. E. Waugh, F. N. R. 602.

8. Aus einem Brief Rossettis: „So one may lie and symbolize till one goes to sleep, and that be a symbol too perhaps." Knight 80.
9. Monna Pomona, Bocca Baciata, Lady Lilith, Monna Vanna, Helen of Troy, abgegeb. bei Marillier.
10. Mit einer erstaunlichen Objektivität geht er dabei in aller-intimsten Gedichten vor. Über Zeile vierzehn von Nuptial Sleep entstand eine ganze Korrespondenz; sie hieß zuerst: „Chirped at each other". Rossetti schreibt an seinen Bruder: „This is expressive of the lips kissing at each other as they lie apart. But is it clear, or if clear, is it pleasant? Would it be better „kissed at each other", or more likely „moaned to each other?" (Ashley Library Cat. VIII). Die endgültige Fassung hieß dann: „fawned at each other". Auch die neue Art der Konzeption, zuerst einen völlig ausgedachten Prosatext zu schreiben, wie er uns in „The Orchard Pit" und „The Siren's Doom" vorliegt, und ihn dann erst in Versform umzuarbeiten, gehört hierher; auch darin die bewußte Trennung aufzeigend, die Rossetti nun zwischen dem schöpferischen Akt und der technischen Ausführung macht, was seiner Trennung von Seele und Körper entspricht.
11. Vergl. Brie „Exotismus der Sinne", 5: „Mit dem ennui der Freiheit der Empfindungen und dem Hang zum Wunderbaren ist nahe verbunden der Exotismus, nur daß Exotismus keine so allgemein verbreitete Erscheinung ist, da er eine bestimmte Stärke des Sinnenlebens ist und auch ein bestimmtes Maß von Bildung voraussetzt." Das paßt auf niemand besser als auf Rossetti. Vergl. auch: „I have taken to going out more than before to dinner-parties, in the hope of shaking off ennui" (L. & M. II, 201).
12. First Love Remembered, A New Year's Burden, Even So, A Little While.
13. Vergl. dazu den Titel „Rose Mary", der 1871 entstandenen Dichtung und die Briefstelle: „My title of Rose Mary is a compounded name dedicatory to the Virgin, quite possible enough and useful to my scheme." A. N. II, 160
14. Rossetti-Papers, Diary of W. M. Rossetti, 22. 2. 1870: „Gabriel has come to the conclusion that Shelley is the greatest of modern English poets". Es ist bezeichnend, daß Rossetti nun Shelley an erste Stelle setzt.
15. Mir fiel das am meisten auf in „The Day Dream" (Southkensington Museum, London) von Nachbildungen drückt „The Rose Leaf" (abgeb. bei Marillier 108) das am besten aus.
16. Vergl. auch:

    „Sometimes thou seemst not as thyself alone
    But as the meaning of all things that are (XXVII)

    und „ . . . of that face
    Wat shall be said, — which, like a governing star
    Gathers and garners from all things that are
    Their silent penetrative loveliness?" (XX).
17. Vergl.: „In honour of thy excellencies my heart takes pride to show how poor it is" XXXV u. „What clasp, what kiss mine inmost heart can prove, thou lovely and beloved, thou my love" (V).
18. Die Briefstelle steht im Zusammenhang mit „The Cloud Confines." Es ist interessant, die verschiedenen Fassungen der letzten Strophe zu verfolgen.

In der endgültigen Fassung ist der Refrain der Schlußstrophe derselbe wie in den andern; an seinen Bruder schrieb Rossetti: (L. & M. II, 246, 10. 9. 71).

„What betwixt them are we?
What words to say as we go?
Wat thoughts to think by the way?
Wat truth may there be to know?
And shall we know it one day?

The form of the four last lines there given is the one I incline to adopt, thus you see leaving the whole question open. But at first I had meant to answer the question in a way, in the theory hardly of annihilation but of absorption, as thus:

And what must our birth-right be?
Oh never from thee to sever
Thou will that shalt be and art —
To throb at thy heart for ever,
Yet never to know thy heart."

W. B. Scott bringt noch eine weitere Fassung (A. N. II, 148):

„Atoms that nought can sever
From one world circling will —
To throb at its heart for ever
Yet never to know its will."

Man sieht daraus, wie sehr Rossetti es sich angelegen sein ließ, doch eine genauere Definition seiner Ansicht von einem Weiterleben nach dem Tod, in dem Gedicht anzubringen, als sie mit der Wiederaufnahme des ersten Refrains ausgedrückt wird, und wie dann doch das artistische Moment den Sieg davonträgt.

19. Nearly all of Rossetti's creative work may be resumed as the expression of mingled fear and desire and its two main themes are love and death (M. 312).

20. Brief an Hake (Ashley Library Cat. IV): Bognor, 30. 4. 1876.
„If I die suddenly at any moment, it is my special last wish that my remains may be burnt. Let no cast be taken on any account of my head or face, and let no one come near my body except in your presence or in that of my brother. Let me not on any account be buried at Highgate, but my remains be burnt as I say.
(Es folgt das Testament, von Watts aufgezeichnet).
In the same drawer with the draft will are a number of letters sealed in packets. These must be carefully burnt at once by yourself and my brother." Das ist übrigens nicht geschehen. Er wurde zwar nicht in Highgate, sondern in Birchington-on-Sea beerdigt, und W. B. Scott berichtet: „On Monday a mould had been taken from the face and hand, one of the smallest of full grown male hands" (A. N. II, 317).

21. „La beauté féminine le conduit a l'amour." Proix, 21.

22. Am 7. 3. 1870 berichtet er, er habe „A New Year's Burden" and „Even so" aus dem „House of Life" Zyklus herausgenommen; „they seemed to

jar with the other love-songs and make a false climax, so I stuck them elsewhere." (To A. Swinburne, printed for private circulation only 1919.)

23. „Nel Rossetti troviano una preferenza spiccada per ciò che è triste e crudele; il suo medioevo è una leggenda di sangue; accanto alle sue Beate Beatrix figurano maliose creature malefiche.". Praz, 217.
24. Verschiedene Kritiker stellen es als ein besonders auffallendes Merkmal hin.
25. Hill Shine: The Influence of Keats upon Rossetti. Engl. Studien Bd. 61. 1927.
26. On some Marginalia made by D. G. Rossetti in a copy of Keats' Poems. Herausgegeben von George Milner. Engl. Studien Bd. 61. 1927.
27. Spranger Lebensformen: s. 167: Sein Wesen können wir ganz kurz so aussprechen, daß er alle seine Eindrücke zum Ausdruck formt.
s. 184: Selbstverwirklichung, Selbstvollendung, Selbstgenuß ist das Ziel des Menschen von ästhetischer Struktur.
28. Spranger Lebensformen: s. 170: Die Wertgebiete in die sich das menschliche Leben gliedert, werden von dem ästhetischen Menschen einseitig unter die Beleuchtung des ästhetischen Werts gestellt. Infolgedessen sieht er überall das, was seinen inneren Formwillen bereichert. Die Wissenschaft vermag dazu nur wenig beizutragen. Denn sie vernichtet das Anschauliche.
29. Hill Shine, s. 187: Both of them developed a disgust with the times, and turned away from the political, economic and social present to ideal worlds of their own.
30. P. Dunn, Recollections of D. G. Rossetti and his Circle, s. 5. Vgl. auch: Auf die Frage nach seiner politischen Einstellung erwiderte Rossetti: „Volition is vain without vocation, and I had better really stick to knowing how to mix vermilion and ultramarine for a flesh-grey, and how to manage their equivalents in verse" L. & M. I, s. 421.
31. Spranger Lebensformen: s. 171: Er zieht sich von den Menschen zurück und ist sich selbst genug, sobald seine Haltung von den andern bedroht ist.
32. Brandes, zitiert aus: Geest, der Sensualism. bei Keats. Bei Keats ist sie (die Sinnlichkeit) umfangreich, gediegen und schwer, durchaus nicht vorwiegend erotisch, sondern allseitig.
33. Letter to Bailey, 22. XI. 1817: Nothing startles me beyond the moment. Vgl. auch: Hofmansthal, der Dichter in dieser Zeit, die Berührung der Sphären s. 72: Indem er (der Dichter) an solchem innersten Gebilde der Zeit die Beglückung erlebt, sein Ich sich selber gleich zu fühlen, und sicher zu schweben im Sturz des Daseins, entschwindet ihm der Begriff der Zeit, und Zukunft geht ihm wie Vergangenheit in einzige Gegenwart herüber.
34. Vgl. Endymion 1. 22/23: All lovely tales that we have heard or read: An endless fountain of immortal drink.
35. Hunt, Pre-Raph. Brotherhood, s. 341: Rossetti's tendency then in sketching a face was to convert the features of his sitter to his favourite ideal type, and if he finished on these lines, the drawing was extremely charming, but you had to make believe a good deal to see the likeness, while if the sitter's features would not lend themselves to the pre-ordained form,

he, when thime allowed, went trough a stage of reluctant twisting of lines and quantity, to make the drawing satisfactory.

36. Symons, Studies in Rossetti: Er ist „of those, who have loved the Absolute in Beauty too well, and with too mortal a thirst.
37. Hunt, Pre-Raph, Brotherhood. s. 153: Years afterwards, when he became stout, . . . it seemed to me that it was in his early days only that the soul within had been truly seen in his face.
38. Jackson, The Eighteen-Nineties s. 85 sagt von Oscar Wilde „The whole man was not so much a personality as an attitude". Daselbe gilt von dem Rossetti der mittleren Jahre.
39. Tisdel, Modern Philology Bd. 15, s. 257: Genial and sympathetic by nature he formed ardent friendships which where later given up or lost without apparently adequate cause. He was the acknowledged head of a school of art, which gradually won its way into public favour.
40. Saintsbury, A History of English Literature, s. 89: Keats is the father, directly or at short stages of descent of every English poet born within the present century. He begat Tennyson and Tennyson begat all the rest. N. B. Der Hauptstrom geht aber über Rossetti und die Präraphaeliten.
41. Thompson, Paganism Old and New, s. 39: „To read Keats is to grow in love with Paganism".
42. Thompson, Love in Dian's Lap III, IV:

„You who are
What words, being to such mysteries
As raiment to the body is,
Should rather hide than tell.
Und: Where so you keep your state
Heaven is pitched over you!"
Aber: Alas! And I have sung
Much song of matters vain! (Retrospect)
Und: Death then be hers, I have my heaven
For which no arm of hers has striven;
Which solitary I must choose
And solitary win or lose. (My Lady the Tyrannesse).

Vgl. auch: H. Walker, Literature of the Victorian Era, s. 609: „For he was what many of his predecessors in the Pre-Raphaelite line only seemed to be, a religious poet.

43. Goldstein. Die ästh. Weltanschauuung, Dt. Rundschau 126, s. 268: Man darf Wilde nicht in der Geste Platos darstellen, weil ihm die Schönheit alles war. Die Schönheit hat bei ihm alles Emporziehende verloren. Sie ist zum Moloch geworden, dem er die Welt und die Menschen, dem er sich selbst opfert; denn die Schönheit entflammt in ihm keine Ideale, sie verstrickt ihn nur in die sinnlichen Reize der Dinge.
44. Jackson, The Eighteen-Nineties, s. 135: Keats came in for a new admiration, and Rossetti's poems satisfied the call of the hour by the suggestive ardency of their „vagueness and utterance", to use the words applied by George Moore to the poems of Verlaine.

Bibliographie.

1. Baudelaire, Charles: L'Art Romantique, Paris 1889.
2. Beacock, G. A.: Francis Thompson, Diss. Marburg 1912.
3. Benson, A. C.: Rossetti, English Men of Letters, London 1904.
4. Bradley, Henry: Poetry For Poetry's Sake, London 1919.
5. Brie, Friedrich: Die ästhetische Weltanschauung in der Literatur des 19. Jahrhunderts, Freiburg 1921.
   Exotismus der Sinne. Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie 1920.
6. Browning, Robert: The Poetical Works, London 1889—94.
7. Catalogue of the Ashley Library, Printed for Thomas I. Wise 1919.
8. Caine, Hall: Recollections of Dante Gabriel Rossetti, London 1883.
9. Chesterton, G.: Robert Browning 1906.
10. Croce, Benedetto: Dantes Dichtung 1921.
    Kleinere Schriften zur Ästhetik, II. Reihe, Leipzig 1929.
11. Dante Alighieri: La Divina Comedia. Herausgegeben von Leonardo Olschki, Heidelberg 1918.
    Die göttliche Komödie, übersetzt von Philaletes
    Das neue Leben, übertragen von Karl v. Federn, 1921.
12. Deutschbein, Max: Das Wesen des Romantischen 1929.
13. Dupré, Henry: Un Italien d'Angleterre, Le Poète-Peintre D. G. Rossetti. Paris 1921.
14. Geest, Sibylla: Der Sensualismus bei Keats. Diss. 1908.
15. Goldstein: Über ästhetische Weltanschauung. Deutsche Rundschau 1926.
16. Hill, Shine: The Influence of Keats upon Rossetti.
    Englische Studien Mai 1927.
17. Horn, Kurt: Zur Entstehungsgeschichte von D. G. Rossettis Dichtungen. Diss. Königsberg 1909.
18. Hüeffer, F. M.: Rossetti, A crictical Essai on his Art. London 1914.
19. Hunt, Holman: Pre-Raphaelism and the Pre-Raphelite, Brotherhood, London 1905.
20. Jackson, F.: The Eightheen-Nineties. London 1927.
21. Jiriczek. Otto: Viktorianische Dichtungen Auswahl Heidelberg 1911.
22. Kassner, Rudolf: Englische Dichter, Leipzig 1920.
23. Keats, John: The complete Works, Edited by Buxton Forman, London 1900—01.
    Criticism and Comment, printed for private circulation only, 1919.
    Letters edited by B. Forman. 2 vols. Oxford 1931.
    The poetical Works, Oxford 1929.
24. Kluckhohn, Paul: Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und der Romantik. Halle 1931.
25. Legouis E. et Cazamian L.: Histoire de la Littérature Anglaise, Paris 1929.
26. Marillier, H. C.: Dante G. Rossetti, London 1899.
27. Mégroz, R.: Dante G. Rossetti, The Poet Painter of Heaven and Earth, London 1928.

28. Muther, Richard: Aufsätze zur bildenden Kunst, Bd. I, Berlin 1914. Studien: Rossetti 1925.
29. National Biography. Artikel über Rossetti, Vol. 17 1917 ff.
30. Nordau, Max: Entartung 1902.
31. Pater, Walter: D. G. Rossetti, Appreciations, London 1924.
32. Praz, Mario: La Carne, La Morte e il Diavolo nella Letteratura Romantica, Milano 1931.
33. Proix, Jean: Un Mysticien esthétique, Paris 1928.
34. Raleigh Walter: D. G. Rossetti, Chambers Cyclopaedia of English Literature Vol. III. 1903.
35. Rehm, Walter: Der Todesgedanke in der Deutschen Dichtung, vom Mittelalter bis zur Neuzeit, 1930.
36. A Romance of Literature: Swinburne and Rossetti, privately printed 1919.
37. Rossetti, D. G.: The Collected Works 2 Vols. London 1888.
Poems, Selected by Cecil Charles (erste Fassungen).
The House of Life, with an Introduction and Notes, edited by F. Baum, 1928.
Das Haus des Lebens, Übersetzung ins Deutsche von Otto Hauser 1920.
Übersetzungen aus dem Haus des Lebens von Stefan George, Berlin 1927.
Letters of, To W. Allingham, edited by G. B. Hill 1897.
The Letters to his Publisher F. S. Ellis, edited by O. Daughty, 1928.
The Letters to Miss Alice Boyd, selected by John Purves, Fortnightly Review May 1928.
38. Rossetti, W. M.: D. G. Rossetti as Designer and Writer, London 1889.
D. G. Rossetti, His Family Letters with a Memoir 1895. 2 Vols.
Rossetti Papers 1862—70, London 1903.
Pre-Raphaelite Diaries and Letters, London 1900.
39. Sarrazin Gabriel: Poètes Modernes de L'Angleterre Paris, 1885.
40. Scott, William Bell: Autobiographical Notes, London 1892.
41. Shelley, Percy B.: The Poetical Works, Oxford 1905.
42. Spranger, Eduard: Lebensformen, Halle 1925.
Die Psychologie der Reifezeit, Leipzig 1929.
43. Siebold, Erika v.: Synästhesien in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts, Englische Studien Bd. 53, 1919.
44. Swinburne, Algernon Charles: Essays and Studies, London 1875.
Letters of, with some Personal Recollections, by Thomas Hake, and A. Compton-Rickett, London 1918.
The Collected Poetical Works, London 1917, 6 Vols.
45. Symons Arthur: Studies in Strange Souls, London 1919.
46. Thompson Francis: The Works. Bd. 1—3, London 1925.
47. Tisdel, Frederic: Rossetti's House of Life, Modern Philology, May 1917, Bd. 15.
48. Vossler, Friedrich: Die philosophischen Grundlagen zum süßen, neuen Stil. 1909.
49. Waldschmid, Wolfram: Dante Gabriel Rossetti, der Maler und Dichter. 1905.
50. Walker, Hugh: The Literature of the Victorian Era Cambridge 1921.

51. Watkin, R. G.: Robert Browning and the English Pre-Raphaelites. Diss. Breslau 1905.
52. Waugh Evelyn: A Centenary Criticism. Fortnightly Review, May 1928. Rossetti, His Life and Works, London 1928.
53. Wechßler E.: Wege zu Dante 1922.
54. Wilde, Oscar: The complete works. New-York 1916.
55. Zakrwzewska, M.: Untersuchungen über D. G. Rossettis Sonetten-Zyklus, Das Haus des Lebens. Ungedruckte Diss. Freiburg 1922.

Lebenslauf.

Ich, Irene Nothwang, wurde am 22. Mai 1907 in Akropong/Goldküste, als Tochter des Missionars Erwin Nothwang, geboren. Ich besuchte die Volksschulen in Bitz bei Ebingen und Steinheim a. Aalbuch, die Mädchenrealschulen Heidenheim a. d. Brenz, Cannstatt und das Königin-Katharina-Stift in Stuttgart, wo ich im Frühjahr 1927 die Reifeprüfung bestand. Ich studierte 10 Semester: an den Universitäten Tübingen (6), Wien (2), Marburg (2), die Frühjahrsferien 1931 verbrachte ich in England. Herrn Professor Dr. Schirmer möchte ich an dieser Stelle meinen Dank aussprechen.

Irene Nothwang.